EX BIBLIOTHECA
ANTÓNIO CAPUCHO
ANTONIVS LIMA FACIEBAT
A D. MCMLVIII
PAES FERREIRA SCVLP

Soares dos Reis

e

Teixeira Lopes

DO MESMO AUCTOR

A Parisina—*Esboço de critica sobre o Poema Symphonico* de Leopoldo Miguez.

Uma Espada de Honra—*Estudo d'arte decorativa* sobre a obra de Teixeira Lopes offerecida a Mousinho de Albuquerque.

Perfis artisticos.

I. **Moreira de Sá**—*Violinista, Regente d'orchestra, Professor e Publicista.*

II. **Vianna da Motta**—*Pianista, Compositor e Publicista.*

III. **C. Bordallo Pinheiro**—*Pintor.* (Em artigos jornalisticos).

IV. **E. Novelli**—*Actor.* (Em artigos jornalisticos.)

EM PREPARAÇÃO

O Actor—*Estudo esthetico da arte de representar.*

A Musica em Portugal.

Perfis artisticos.

V. **D. João da Camara**—*Auctor dramatico.*

ANTONIO ARROYO

Soares dos Reis
e
Teixeira Lopes

Estudo critico da obra dos dous esculptores portuguezes,
precedido de

PONTOS DE VISTA ESTHETICOS

PORTO
Typ. a vapor de José da Silva Mendonça
Praça de D. Pedro, 95 e rua do Almada, 96

1899

INTRODUCÇÃO

O criterio da *commoção esthetica*, considerada como gerador da obra d'arte, deixa o critico numa situação d'independencia relativamente a si e de respeito para com o artista que nenhum outro principio lhe garante; quando o adopte, o critico julgará a obra do artista collocando-se no ponto de vista sentimental em que este a concebeu, e não partirá de systemas estheticos pessoaes, a maior parte das vezes alheios ao proprio artista. O prejuiso d'escola desapparece d'esta maneira; artista e critico acham-se a um tempo emancipados por tal facto.

Nas theorias wagnerianas apparece-nos esse criterio sob o nome de «motivos interiores da acção», ou ainda de «homem interior», em contraposição com o processo formal da obra d'arte; e assim Lichtenberger distingue, no drama wagneriano, a *acção interior* da *acção exterior*, aquella gerando esta.

Qualquer porém que seja a designação adoptada, é esse principio geral da *acção interior* sob a formula de *commoção esthetica*, de facto mais precisa, que invocamos nas paginas de critica que se seguem; e o nosso trabalho consistirá apenas em verificar, para cada caso estudado, a relação em que essa *acção interior* se acha para com a respectiva exteriorisação.

Fomos ainda buscar ás theorias wagnerianas o

principio do «elemento humano», ou *integral da humanidade*, o qual, mais do que qualquer outro, nos põe a nú deante dos olhos o symbolismo que faz a essencia da arte; por isso mesmo que, como adiante veremos, elle não é outra cousa mais do que a crystalisação definitiva, a forma typo que cada um dos sentimentos fundamentaes da alma humana, atravez de seculos e de gerações successivas, toma nas diversas grandes epocas da civilisação.

E' certo que, a esse *elemento humano*, se deve dar uma extensão, uma capacidade comprehensiva que apparentemente elle não tem. Por vezes o sentimento não chega a tomar formas precisas na imaginativa popular, anda esparso, como nebulose tenuissima, na atmosphera esthetica em que paira e se alimenta a alma do povo; tal é o caso do extasis provocado pelos aspectos da natureza, o qual só pela arte erudita póde encontrar expressão sufficiente.

Ligando porem as theorias de Wagner á moderna concepção da esthetica neste ultimo quartel de seculo, um facto resalta principalmente, qual é o da notavel precedencia da esthetica wagneriana sobre as tentativas naturalistas ou positivistas dos tempos actuaes. Wagner escreveu as suas obras de critica por volta de 1850, a *Esthetica* de Véron appareceu em 1878 [1]; ambos exprimiram as mesmas idéas, servindo-se de terminologias diversas e nisto, quanto a nós, está apenas a differença.

Criticos ha comtudo que, em Wagner artista

---

[1] A *Lettre sur la musique*, que Wagner dirigiu a Villot e onde resume os seus pontos de vista estheticos, é de Setembro de 1860.

tratando o mytho com todo o correspondente maravilhoso, estranham o naturalismo, o realismo até, da decoração, da plastica, da indumentaria por elle reclamada para os seus dramas, querendo vêr ahi uma flagrante contradicção com o caracter lendario, symbolico d'essas obras; são levados a isso porque não attentam num outro principio wagneriano, o de tratar o assumpto dramatico «no sentido da musica», arte eminentemente subjectiva, de expressão vaga embora mais potente do que a de qualquer outra arte. Em virtude d'esse principio, eliminando o contingente, o elemento historico, da sua concepção dramatica, Wagner encara o *humano* sob a maxima generalidade e verdade; outra não é a tendencia phylosophica dos naturalistas em geral, e d'elles logicamente procede a phase dos symbolistas, só concebivel pelos que procuram penetrar a essencia da vida. não se contentando com a *acção exterior*. Além de que, para cada *elemento humano* a considerar, haverá sempre uma correspondente de exteriorisação fixada pela epoca e logar em que elle attingiu a crystalisação definitiva; por esse facto a *acção interior* e a *acção exterior* acham-se fixadas a um tempo, e indissoluvelmente ligadas. D'ahi o realismo exigido logicamente na realisação pratica da sua obra d'arte.

A eliminação do contingente levada ao extremo gerou ainda no espirito do genial artista a concepção do drama reduzido a tres momentos capitaes e irreductiveis, grandes paginas d'arte encerrando grandes commoções em linhas simples e bem definidas.

Portanto, independentemente da questão do processo musical wagneriano que nos não interessa neste momento pelo seu caracter particuralista, e

considerando apenas os seus pontos de vísta fundamentaes d'esthetica alguns dos quaes generalisamos, vemos que Wagner parte do criterio da *commoção esthetica*, «motivos interiores da acção», ou ainda do «homem interior»; deriva d'ella o processo formal numa intima relação de causa para effeito; essa commoção, encerra-a num numero irreductivel da grandes paginas, em linhas simples e bem definidas; e, quanto ao assumpto, determina-o «no sentido de cada arte», isto é dentro da capacidade expressiva d'aquella em que elle deve ser tratado. Finalmente, tende á maxima expressão pela maxima simplicidade nos meios empregados.

Tal a tendencia da moderna esthetica e da arte expressiva.

A nossa tentativa de applicação dos principios wagnerianos não comporta o desenvolvimento que lhe quizeramos dar; faltou-nos para isso o tempo e limitamo-nos por emquanto aos dous esculptores cujas obras tão singularmente se salientam no nosso meio artistico. Eis porque, no estudo que se segue, deixamos de empregar as expressões *acção interior* e *exterior*, visto como ellas geram a idéa de dynamismo que não cabe á esculptura cuja capacidade expressiva se acha limitada á *estatica* da commoção, ou a instantes infinitamente pequenos da acção exterior. A expressão *acção interior* comprehende toda a serie de commoções estheticas que se succedem no desenvolver do drama; provoca portanto todos esses instantes infinitamente pequenos cujo sommatorio constitue a *acção exterior*. Ella é pois o caso geral de que a exemplificação completa se encontra no drama musical wagneriano, «forma integral da arte viva.»

Apesar porém de limitado o seu emprego ao nosso caso particular, estamos longe de considerar completo e perfeito o presente trabalho, apresentado em tres conferencias que, em maio ultimo, proferimos no *Instituto Portuense de Estudos e Conferencias*; seja-nos porém desculpada a *acção exterior* em nome da *acção interior* que nos dominou ao fazê-lo, a profunda admiração que os dous grandes artistas portuguezes nos dispertam.

Soares dos Reis, o malogrado e glorioso estatuario, e Teixeira Lopes, o fecundo e illustre esculptor que nós todos admiramos, são duas figuras d'indiscutivel e altissimo valor, são dois consagrados. Parece-me porém que essa consagração, tal qual se realisa, não assenta numa clara e justa comprehensão das suas obras; sente-se que o estudo esthetico d'um e outro d'esses artistas se acha por fazer e que, sobretudo, não se cuidou ainda de marcar, na historia da arte em Portugal, o logar que a cada qual pertence, nem de os relacionar com o movimento geral artistico e a critica d'arte na Europa; nem tão pouco se fez toda a justiça ás influencias exercidas entre nós, principalmente por Soares dos Reis.

E, se é certo que Teixera Lopes é um moço e que portanto temos ainda a esperar do seu talento larga somma de formosos trabalhos, não resta comtudo duvida de que, considerados apenas os já produzidos, se podem afoutamente assignar as caracteristicas d'esse talento, tão definido elle se nos revela em seus intuitos e direcção esthetica.

A todos porém parecerá arrojada empreza esta em que me metto, de querer criticar ou apreciar

a obra de dois tão elevados espiritos; por certo que é. Mas se, como diz Rodrigues Lobo, *barato é o saber que se compra com primeiro errar*, seja eu muito embora o primeiro a errar, com tanto que da correcção justa e merecida dos meus erros me resulte aprender. De ha muito já que estudo as obras d'estes dois homens e tenho procurado explicá-las a mim mesmo; a isso fui levado, principalmente no que toca a Soares dos Reis, por não entender bem a forma como elle é julgado e admirado. A sua obra em geral é, quanto a mim, não só imperfeitamente apreciada mas, direi até, timorata e ingratamente desprezada na sua quasi totalidade; só se ouve fallar do *Desterrado* ou do *Artista na Infancia*, as unicas estatuas suas conhecidas e ainda assim mediocremente.

Além d'isso, vista no conjuncto, essa obra apparece-me por vezes contradictoria, obedecendo a modos de sentir antagonicos, a influencias diversas e que não se fundem bem, numa concatenação geral, homogenea; eu previa, por entre as impressões que os seus trabalhos me deixavam no espirito, a existencia d'uma lucta esthetica travada na alma tão sensivel e elevada do artista, e esse estimulo levou-me a estudar longamente e attentamente toda a seria das suas producções. Cheguei finalmente a convencer-me de que o meu instincto me não enganára; essa lucta de principios, de criterios oppostos, deu-se e nós só temos a lamentar que um desespero crudelissimo não permittisse que viesse a coroá-la o mais completo triumpho. Soares dos Reis falleceu com 42 annos incompletos; isso explica as nossas palavras, porque o problema que o artista procurára resolver é d'aquelles que consomem uma longa vida e só se resolve quando a

mente consegue emancipar-se do jugo dos sentidos e dos habitos adquiridos, para entrar finalmente na atmosphera pura e serena do pensamento livre.

Mas para que eu possa justificar um tal modo de ver necessito, antes de mais nada, de expôr toda a serie de pontos de vista estheticos em que o baseio, criterios esses que derivo da historia da arte em geral e da evolução percorrida pela critica d'arte. Eis a razão do capitulo seguinte.

Porto, julho de 1898.

Pontos de vista estheticos

E' sabido que o Conde de Tolstoi publicou recentemente, numa revista russa, um estudo ácerca d'arte, precurando definir a sua essencia e formular uma Esthetica, digamos, *positiva*; eu conheço parte d'esse estudo por um artigo do snr. Michel Delines, que appareceu na *Revue encyclopédique.* (1) E' d'elle que extraio as seguintes frases: «A critica d'arte tornou-se tão contradictoria que, se excluirmos tudo quanto é contestado pelas diversas escolas, não ficará cousa alguma d'arte... Os adeptos d'uma escola não reconhecem os d'uma outra e tratam-nos com um desdem que nem mesmo procuram dissimular...»

Este facto, que se torna evidente se reflectirmos no modo como se passam as discussões artisticas que a cada momento se travam até entre

---

(1) O estudo do conde de Tolstoi, interessante sob mais d'um aspecto apesar dos falsos pontos de vista que encerra, appareceu em França, depois de feito este nosso despretencioso trabalho, com o titulo—**Qu'est ce que l'art?** *traduit du russe et précédé d'uma Introduction,* par **Teodor de Wyzewa.** Paris, Librairie académique, Perrin & C.ie, 1898.

nós, explica-se pela difficuldade ou preguiça que todos teem para prestar attenção ao que outro qualquer diz; ouvir, reflectir, são funcções que reclamam esforço e modestia. Cada qual tem o seu culto, os seus deuses nas diversas maneiras de ser do pensamento, e todos nos julgamos com razão e com direito a ter opinião; por instincto defendemo-nos, por vaidade contrariamos. A situação do critico é portanto dolorosa e antipathica; elle vae fatalmente ser um iconoclasta para quasi todos e crear-se inimigos sempre diversos, mas que se ligam contra elle num interesse commum. Pessoas ha até, tão affeiçoadas a certas theorias ou antes modos de sentir confusos, que defendem os seus deuses d'arte como se fossem pessoas de familia, a quem se achassem ligadas por estreitissimos laços de amisade; ferí-los nesses affectos é causar-lhes grandes transtornos, dirigir-lhes gravissimas offensas. Tudo menos isso!

Procurarei portanto aqui conservar-me num campo ostensivamente impessoal, fazendo critica historica e tentando, digamos assim, deduzir leis. Tudo evidentemente fóra da mataphysica corrente porque, como é sabido, «em toda a «questão metaphysica começamos por nos não entender e acabamos á pancada.»

Seguidamente applicarei os criterios apurados ao estudo dos nossos dois artistas.

As theorias estheticas teem seguido a evolução schematica de quasi todos os conhecimentos humanos; começaram por assentar no principio da origem divina da obra d'arte, para afinal chegarem a concebê-la como producto natural e es-

pontaneo da mentalidade humana, tendo passado pelo criterio das entidades absolutas, da Belleza eterna e immutavel, cousa que ninguem nunca soube o que seja. A phase theologica encontra-se pittorescamente relatada nos **Quatro dialogos** *da Pintura antiga,* de Francisco de Hollanda ([1]), travados em Roma entre este nosso artista, Miguel Angelo Buonarotti, a celebre marqueza Vittoria Colonna, «casta e inda fremosa, latina, e avisada, e com todas as mais partes de virtude e clareza que se n'uma femea podem louvar», e o erudito Messer Lattanzio Tolomei, «o môr privado e amigo» d'esta illustre dama.

O nosso Hollanda põe na bocca de Miguel Angelo as seguintes palavras, as quaes são o segundo termo da comparação feita pelo genio entre a pintura italiana e a flamenga, que primeiramente condemnou como feita «sem razão nem arte, sem symetria, nem proporção, sem advertencia de escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma sustancia nem nervo; etc.»

«Sómente as obras que se fazem em Italia podemos charmar quasi verdadeira pintura, e por isso a boa chamamos italiana, que, quando noutra terra se assim fezesse, d'aquella terra ou provincia lhe dariamos o nome. E a boa d'esta não ha cousa mais nobre nem devota, porque a devoção, nos discretos, nenhuma cousa a faz mais lembrar nem erguer que a deficuldade da perfeição que se vai unir e ajuntar a Deus; porque a boa pintura não

---

([1]) Vid. a magnifica edição *in folio* que o snr. Joaquim de Vasconcellos fez da notavel obra d'Hollanda, Porto, MDCCCXCVI.

é outra cousa senão um terlado das perfeições de Deus e uma lembrança do seu pintar, finalmente uma musica e uma melodia que sómente o inteleito póde sentir, a grande deficuldade. E por isto é esta pintura tão rara que a não sabe ninguem fazer nem alcançar. E mais digo (o que quem o notar, terá em muito), que de quantos climas ou terras alumia o sol e a lua, em nenhuma outra se póde bem pintar senão em o reino de Italia; e é cousa impossivel fazer-se bem senão aqui, ainda que bem nas outras provincias houvesse melhores engenhos, se os póde haver, e isto pelas razões que vos diremos. Tomai um grande homem d'outro reino, e dizei-lhe que pinte o que elle quizer e melhor souber fazer, e faça-o; e tomai um mau discipulo italiano e mandai-lhe dar um traço, ou que pinte o que vós quizerdes, e faça-o; achareis, se o bem entendeis, que o traço d'aquelle aprendiz, quanto á arte, tem mais sustancia que o d'aqueloutro mestre, e vale mais o que elle queria fazer que tudo o que aqueloutro fez. Mandai a um grande mestre, que não seja italiano, ainda que bem fosse Alberto [1], homem delicado na sua maneira, que para me enganar a mi ou a Francisco d'Ollanda, queira contrafazer e arremedar uma obra que pareça de Italia, e se não poder ser da muito boa, que seja da arrezoada, ou da má pintura, que eu vos certifico que logo a tal obra se conheça não ser feita em Italia, nem por mão de italiano. Assim affirmo que nenhuma nação nem gente (deixo estar um ou dois spanhoes), póde perfeitamente fartar nem emitar o modo do pintar

(1) Albert Dürer.

de Italia (que é o grego antigo), que logo não seja conhecido facilmente por alheio, por mais que se nisso esforce e trabalhe.

«E se por algum grande milagre algum vier a pintar bem, então, inda que o não fezesse por arremedar Italia, se poderá dizer que o sómente pintou como italiano.

«Assi que não se chama pintura de Italia qualquer pintura feita em Italia, mas qualquer que fôr boa e certa, que, porque nella se fazem as obras da pintura illustre mais mestriosas e gravemente que em nenhuma outra parte, chamamos á boa pintura *italiana,* a qual, inda que se fezesse em Frandes ou em Spanha (que mais se aproxima comnosco), se boa fôr, pintura será de Italia, porque esta nobilissima sciencia não é de nenhuma terra, *que do ceo veio;* porém do antigo inda ficou em a nossa Italia mais que em outro reino do mundo, e nella cuido eu que acabará.»

Como se vê, o grande e extra-humano Miguel Angelo formulava sem rebuço, muito dogmaticamente, a *Religião do classicismo;* e affirmava que fóra da Italia não ha arte possivel, e que toda a arte *boa*, que qualquer produza, será fatalmente italiana, embora caminhe apenas para um ideal divino nunca attingivel.

Independentemente porém d'uma tal concepção esthetica, mera curiosidade archeologica, um ponto ha ahi que devemos notar e que de ha muito está corrigido pela critica. Em primeiro logar, a Renascença resultou d'uma lenta evolução ou transformação, cujo principal centro de actividade existia em Florença; a Toscana, ou a velha Etruria, fôra sempre o grande laboratorio de preparação da arte italiana, quer na meia edade, quer nos tempos

prehistoricos, ou antigos. D'ahi havia já vindo a arte para a Roma dos Cesares; e, quando novamente ella tornou a vir de lá para a Roma dos Papas, e ao mesmo tempo se fez francamente pagan pela maior influencia do elemento classico e sensual que caracterisa tão fortemente a *primeira* e mais ainda a *segunda Renascença*, esse movimento de renovação tradicionalista evocava a arte romana e não a grega, (1) então pouco conhecida dos artistas e theoricos italianos.

Além d'isso, Miguel Angelo nunca affirmaria, por lh'o não consentir o orgulho, que o seu *Moysés* era apenas o grandioso e profundo *São João Evangelista* de Donatello vestido de *Hercules* á romana; nem quiz considerar o elemento medieval que, apesar de tudo, o influenciára atravez da obra donatellesca. Porque, se o *Moysés* procedia externamente d'esse grande sopro de sensualismo, da pompa e força caracteristicas do mundo romano d'então, o modelo, o ponto de partida inicial fôra ainda gerado, ao contrario d'isso, dentro da atmosphera de austeridade e renunciamento do christianismo medieval.

Perdendo porém o caracter divino, essa concepção ideal, abstracta da *Belleza*, apesar do respectivo *canon* classico nunca ser applicado com o rigor das cousas mathematicas porque tem sempre a perturbá-lo, e portanto a negá-lo, a commoção do artista e as influencias locaes, essa concepção creando *Escola*, dominou nos seculos seguintes e,

---

(1) O snr. Joaquim de Vasconcellos frisa muito nitidamente este ponto na sua erudita *Introducção* (pag. XXVI) aos *Dialogos* do Hollanda. Veja-se tambem Wilhelm Lubke, *Essai d'histoire de l'art*, 2.me vol. Paris et Stuttgart, 1887.

para a maioria das gentes, ella é ainda um dogma indiscutivel, a cuja designação se ajuntam diversos qualificativos para poder abranger a totalidade e diversidade das manifestações do genio artistico; diz-se, por exemplo, o *bello horrivel*, palavras estas que parecem não se ligar muito bem.

O culto do antigo só por excepção deixou de ser nefasto aos diversos paizes que o professaram; a condemnação de todas as outras formas d'arte como barbaras e a imposição d'esse criterio absoluto do *Bello* não só geraram a perda de grandes espiritos, como a de muitas obras devidas ao genio d'outras epocas e de diversos paizes. Apesar dos protestos d'um Caravaggio e de toda a arte hollandeza e ainda de parte da flamenga; da genial empreza, incomprehendida ao tempo, de Jacques Gabriel (1739), pretendendo terminar uma cathedral gothica no que elle julgava ser o estylo ogival; de Diderot que dizia: «Os modernos, desejando apenas imitar servilmente os antigos, estragaram tudo, perderam tudo!» (1); apesar d'isso, vemos o collossal desenvolvimento que tomou a arte pomposa de Luiz XIV, vemos Thorwaldsen gastar-se na copia e imitação do grego, e finalmente a arte franceza do Directorio e do presente seculo até 1850 proximamente, arte tão funesta ao geral das nações, teimar em só imitar o antigo. Quadros francezes ha d'este periodo que são meros decalcos de baixos relevos romanos, do *Achilles e Penthesilea*, por exemplo (2). Mas ainda hoje na França e na Belgica se mantem o *Prix de Rome*,

(1) Henry Havard. *Les Styles*. Paris, Delagrave.

(2) Vid. Jules Martha. *L'Archéologie Etrusque et Romaine*. Paris, Quantin.

essa distincção suprema conferida aos principaes alumnos das Escolas de Bellas Artes que, depois de gloriosamente terminarem os seus cursos, vão á Cidade Eterna acabar a educação artistica no estudo e contemplação dos thesouros d'arte ali conservados. E mais para notar é que esse premio abrange os musicos, como se Roma tivesse alguma cousa a ensinar-lhes nesse campo; para elles melhor fôra substituí-lo pelo *Prix d'Allemagne*, se algum valor tem uma tal instituição, cousa de que já Berlioz duvidára.

Quem quizer vêr como certos estados sociaes e certas formas de governo influenciaram d'um modo nefasto a producção artistica leia, no livro de Havard atraz citado, o capitulo sobre o estylo Luiz XIV, ou o delicioso estudo sobre as relações da *Moda* e do *Mundanismo* com a arte, que se encontra nesse bello livro dedicado por Liszt ao grande compositor Chopin. (1)

Facto é que essas formas d'arte, gregas, romanas e italianas, grandiosamente decorativas, não se adaptavam facilmente ao genio francez; transplantadas e applicadas na França resultavam, na maioria dos casos, empoladas, ôcas, rhetoricas. Lembra-me sempre o que o interessante e espirituoso critico musical *Feggio*, do *Standard musical* de Londres, diz d'alguns que querem tratar a forma da symphonia tal como Beethoven a definiu: ella é uma vestimenta demasiado ampla e grande que fica a dançar nos pequenos corpos dos outros musicos, verdadeira *camisa d'onze varas* que elles

---

(1) F. Liszt. *F. Chopin*—3.e edition. Leipzig, Breitkopf et Hartel.

não podem encher. Deverá realmente dizer-se: *cada roca com seu fuso, cada terra com seu uso?*

Já em 1523, quando o gosto classico do humanismo italiano, a *moda* d'então, começava a invadir-nos, Gil Vicente persistia nas formas e espirito medievaes e escrevia a farça de *Ignez Pereira* sobre o thema dado: «*Mais quero asno que me leve, que cavallo que me derrube.* (1) O movimento humanista e classico triumphára porem. E, facto para meditar, apesar de então elle haver produzido uma litteratura toda artificial em que poucos conseguiram fazer sobrenadar o seu talento, e de ter abafado a formação de typos artisticos nacionaes que pareciam tentar definir-se, nós vêmos hoje, nos nossos dias, manifestarem-se a um tempo, egualmente desorientados, especies de *bordões* applicaveis á resolução de todos os problemas estheticos e pedagogicos, os dous systemas que então se degladiavam: *o manuelino* nas artes plasticas, sob o aspecto que alguem denominou de confeitaria, produzindo a grande *pièce montée*; o *classicismo* na instrucção lyceal, no intuito de *formar o gosto* e restituí-lo á pureza d'esses typos de belleza julgada eterna. E' sabido entretanto que já no seculo XVII se encontrava quem condemnasse essa arte *eterna* e de mera erudição, por isso que «ás vezes nos enfastia», como dizia D. Francisco Manoel na sua *Guia de Casados*. Mas é interessante ver até que ponto ella dominou os espiritos do seculo anterior, fazendo condemnar todas as passadas formas d'arte. O doutor João de Barros, na

---

(1) **Theophilo Braga.** *Gil Vicente e as origens do Theatro nacional.* Porto, Liv. Chardron, 1898.

Introduçam do seu *Espelho de Casados* [1], referindo-se á influencia tão profunda entre nós da epopea do cyclo bretão, cujo maravilhoso rapidamente o nosso povo comprehendêra, porventura em virtude d'uma affinidade de raça, ou d'uma identidade no sentir explicada tambem por identidade de clima, habitos, etc., diz-nos o seguinte: «Quando os mancebos começam a ter entendimento do mundo gastam o tempo em livros muy desnecessarios e pouco proveitosos pera si nem pera outrem, asi como na fabullosa historia de Amadis, nas patranhas do Santo Grial, nas sensaborias de Palmerim, e Primaliom e Florisendo, e outros asi, que haviam mester totalmente exterminados que já de nenhuma cousa servem, onde ha tantos outros de que se póde tirar proveito, asi como de Santo Agostinho e de Sam Jeronimo e de Seneca, e pera passar o tempo em mores façanhas que as de Esplandiam, leam a Livio Valerio Curcio, Suetonio, Eutropio e outros muitos historiadores...»

Assim era apreciada no seculo XVI a epopeia do cyclo bretão que, afinal, se transformou entre nós na lenda do *Sebastianismo*; da lenda do Santo Graal é que Wagner, partindo do mais largo e elevado criterio naturalista, extrahiu os dous extraordinarios dramas *Lohengrin* e *Parsifal*.

Iamos nós dizendo que essa theoria da *Belleza immutavel* e *eterna*, regulamentada em *canones*

---

(1) Vid. a magnifica (2.ª) edição, conforme a de 1554, publicada pelos snrs. Tito de Noronha e Antonio Cabral no Porto, Imp. Portugueza, MDCCCLXXIV.

inabalaveis, dominará por muito tempo; as resultantes expressões, grandemente hieraticas ou decorativas, consideravam-se como os unicos typos formaes admissiveis em arte *seria*. Ha porém quem encare essa metaphysica d'esthetica como uma consequencia da organisação mental dos europeus, presa indissoluvelmente a estes povos desde os tempos prehistoricos primitivos, e a explique por uma hypothese ethnogenica, a qual, a ser exacta, daria a essa theoria uma base determinista de notavel valor, sempre que, a hypotheses d'essa natureza, se attribua uma importancia que muitos põem em duvida.

Queremos referir-nos especialmente ao illustre escriptor francez snr. Salomon Reinach que, num estudo ácerca da influencia do oriente na vida européa, artigo denominado *Le Mirage oriental* ([1]), diz, entre varias outras cousas, o seguinte: «Algumas pessoas estão ainda eivadas do prejuiso que *motivo heraldico* e *motivo oriental* são synonimos. A arte oriental representou os animaes com um admiravel realismo; os mais antigos exemplos de *estylisação* que conhecemos pertencem ás artes mycenica e hethea, ambas as quaes nós consideramos européas. Não sómente até á dominação romana, mas até ao fim da Edade media, a arte da Europa central ficou heraldica: essa tendencia verifica-se nos mais antigos productos da arte da Téna, como tambem nos das epocas merovingia e romanica. Estou convencido de que os motivos heraldicos da arte assyria, que no seculo VIII pas-

---

([1]) Publicado em *L'Anthropologie*, 1893, Tomo IV, n.os 5 e 6. Paris, G. Masson.

saram para a industria grega, derivam, em ultima analyse, d'influencias européas que em epoca bastante anterior se fizeram sentir na arte oriental.»

O illustre sabio citava, neste momento, os *Leões affrontados* da porta de Mycenas e, para justificar o seu criterio d'estylistica, formulava duas hypotheses: «ou a civilisação mycenica, chegando á Grecia pelo norte, conhecia directamente os leões que, segundo Herodoto, existiam ainda na Peonia ao tempo de Xerxes; ou então ella soube da sua existencia pelas gravuras dos cylindros caldeus. Num e noutro caso, communicando á Phrygia o motivo dos *Leões affrontados*, a arte européa de Mycenas teria exercido a sua influencia na Asia, em epoca provavelmente anterior ao seculo x.

«O palacio de Kunjundjik, em Ninive, forneceu aos exploradores inglezes alguns magnificos baixos relevos representando caçadas, notavelmente um grupo de cães e uma leôa ferida. M. Brunn emittiu recentemente a hypothese de que taes obras, datando dos annos 667-647 a. J.-C., revelam a influencia do genio grego nascente.»

Como se vê, segundo uma tal hypothese, heraldica seria a arte européa desde os tempos prehistoricos até á Renascença, isto é durante mais de quarenta seculos; continuemos, porém, as citações do interessante trabalho do snr. Reinach.

«A civilisação *mycenica*, que não passa d'um episodio da civilisação *egêa*, é inteiramente européa d'origem.»

«As populações, que M. Flindries Petrie qualificou de *egêas*, e que tinham vindo do Oeste, exerciam o seu dominio nas ilhas do Archipelago, suas ribas occidentaes e orientaes, talvez até numa parte da Africa do norte que mais tarde passou a

chamar-se *Barbaria.*» E este auctor «mostrou que os *Egeus*, antepassados dos *Mycenios*, se tinham já estabelecido no valle do Nilo ahi por 2:500 a. J.-C... Assim o sabio inglez não duvída admittir, num trabalho publicado em 1890, que uma civilisação greco-lybia, commum á Galia, Hungria, Italia, Grecia e Norte d'Africa, identica á civilisação do bronze dos prehistoricos, se achára em contacto com o Egypto desde muito cêdo, talvez uns 2:800 annos a. J.-C. O dominio da civilisação mycenica tocava d'um lado na Africa (o motivo da palmeira), do outro na Europa septentrional (o ambar, o adorno chamado celtico).»

O snr. Reinach «... chega á conclusão de que os *Etruscos*, os *Mycenios* e os *Asiaticos não semitas* formam um grupo; a civilisação commum que os caracterisa liga-se, além d'isso, como o reconheceu Undset, ás da Hungria e da Europa do Norte...»

A diffusão d'este movimento civilisador explica-a, para o Norte, pelo commercio do ambar e do estanho; para o Oriente, por uma dupla *corrente pelasgica*, d'occidente para levante e vice-versa, 1:500 a 1:000 a. J.-C., confirmada pelos trabalhos do P. de Cara, na *Civiltá Cattolica,* anno de 1892; em toda a bacia do Mediterraneo por parentesco dos povos e por um constante vaivem d'influencias transmittidas de logar para logar. «A unidade fundamental da civilisação dos povos do Mediterraneo no seculo XV e mais cedo ainda, não pode explicar-se por uma influencia qualquer do oriente, por isso que esta civilisação não é babylonica, nem egypcia, nem syriaca. Explica-se simplesmente porque estes povos eram apparentados entre si, porque elles haviam herdado uma civilisação primitiva commum, a que nós conhecemos

principalmente, no Oriente, pela descoberta de Troya, e porque alguns d'elles ficaram em communicação etc...»

Encontra, na peninsula iberica, analogias com a civilisação egêa e deriva-as ahi d'uma civilisação neolithica primitiva que irradiasse em leque desde a Europa Central, ou da Europa do Norte. «No Occidente esta civilisação poude ficar durante muito tempo estacionaria e tomar mais tarde um desenvolvimento particular; no Oriente, graças á facilidade de communicações entre a Italia, a peninsula dos Balkans, o Archipelago e a Costa Asiatica, ella conservou uma tal ou qual unidade até uma phase já avançada da sua historia. Comtudo o mycenio da Italia não marchou de par com o de Mycenas; subtraido ao contacto bemfazejo do Egypto e do mundo semitico, á emulação industrial que este contacto viria a gerar, deixou-se dormir numa como mediocridade.»

«Em Hespanha as analogias com o *egeu primitivo* são mais numerosas do que com o *mycenio.*»

«*Chega-se assim a conceber, na historia das civilisações mediterraneas, a sobreposição de camadas successivas, cujos caracteres geraes se conservam os mesmos e que facilmente se attribuirão a tribus da mesma origem chegadas a diversos graus de cultura.*»

«Nada porém obriga a pensar que houvesse progresso continuo.» Depois de expor as tres edades que M. Ohnefalsch-Richter julga ter reconhecido em Chipre, pelas camadas que caracterisa: a 1.ª (indigena) Edade do cobre, a 2.ª (mycenica) Edade do bronze, a 3.ª (greco-phenicia) Edade do ferro, o snr. Reinach accrescenta: «Chegar-se-á sem duvida um dia á convicção de que as vicissi-

tudes verificadas em Chipre se produziram egualmente em toda a parte occidental da Asia menor e que, lá tambem, as influencias da Mesopotamia se exerceram numa camada ethnica d'origem europea e septentrional (não diremos *aryana*). Os Hetheus, Phrygios, Armenios, Gregos, Galatas e Romanos representam elementos europeus que penetraram em diversas epocas na Asia Menor, intercalando com camadas quer asiaticas, quer *asiatisadas*. Se me não exprimo com mais precisão, é porque estou longe ainda de ver claro neste terreno cuja estratigraphia ethnographica, se assim podemos dizer, ultrapassa em complicação a de todas as regiões do mundo antigo.»

Como vemos, o snr. Salomon Reinach abrange na sua these não só as grandes civilisações artisticas da Grecia, de Roma e das epocas romanica e gothica, como tambem a phase quasi exclusivamente decorativa do chamado povo dos dolmens, caracterisada pela ornamentação geometrica, em que entrava a swastica, os entrelaços, as spiras, etc.

Mas terão sido por ventura constantemente heraldicas ou geometricas essas formas d'arte?

Quer-me parecer que o snr. Reinach deu uma demasiada generalisação aos casos sobre que se apoia, e que se encontra singularmente isolado nas suas affirmações. E' de crer que os mycenios interpretassem os *leões affrontados* atravez de estylisações orientaes e, como fossem dotados de excepcionaes faculdades artisticas, augmentassem ainda mais a tendencia estylistica revelada nos typos transmittidos; ainda assim o snr. Collignon [1] diz-nos que

---

[1] Maxime Collignon. *Histoire de la Sculpture grecque.* Tome I. Paris, Firmin Didot, 1892.

«apesar do caracter heraldico e convencional da composição, o artista soube reproduzir, não sem habilidade, o modelado do corpo das feras, conseguiu dar energico relevo á ossatura e exprimir com uma certa exactidão o movimento dos musculos por debaixo da pelle.» E, fallando-nos depois do vaso de Vaphio «em que a arte mycenica attinge a sua perfeição» e no qual é representada uma caçada ao touro bravo, animal indigena, diz-nos ainda: «Veja-se que vida o artista soube dar ás figuras dos animaes; que variedade e precisão nas attitudes! quanta energia nos movimentos!»

D'estas affirmações deve deduzir-se que a diversidade de estylisação apontada procederia de tres causas diversas: de serem indigenas ou não os animaes representados; do fim a que se destinavam os objectos ou productos artisticos; e finalmente da epoca em que foram feitos, sendo que a estylisação principiaria a revelar-se por formas heraldicas e terminaria por ellas naturalisticas. Demais, apesar da influencia européa nas artes orientaes, é certo que todos os historiadores e criticos d'arte reconhecem, no maravilhoso das representações animalisticas e nas formas hieraticas do Oriente, um poder de fantasia nunca attingido pelos europeus, o que corresponderia a uma notavel ampliação das formas e tendencias estylisticas que porventura estes lhe transmittiram; basta para isso citar as *Esphinges egypcias,* os *Leões alados com cabeça d'homem* do templo de Khorsabad, as estatuas dos *Deuses indios.* Ruskin, [1] nos seus *Modern painters,* aponta-nos a distancia que vae

---

[1] **Robert de la Sizeranne.** *Ruskin et la réligion de la beauté.* Paris, Hachette, 1897.

do «boi da arte indiana, convencional e frio, ao boi vivo d'uma medalha grega.»

Na Grecia antiga, ao lado da esculptura religiosa ou heroica, que começára por attitudes hieraticas muito rigidas e convencionaes até chegar a expressões grandemente idealisadas do modelo estudado directamente, com tendencia geral para symbolisar em cada obra um sentimento unico, determinado, concepções abstractas, portanto, sem correspondencia real na vida, é comtudo para notar que existiu um outro genero d'esculptura, a que se poderia chamar *realista*, a qual nos deixou numerosissimos monumentos e se applicava a reproduzir com exactidão o objecto ou individuo representado, denotando estudo profundo e intencional do modelo com toda a sua complexidade ([1]). O mesmo succedeu na pintura, nos barros cosidos, na arte ornamental. E, se os romanos apresentavam por vezes nos seus monumentos, em attitudes graves e pomposas, longas series de animaes destinados aos sacrificios do culto, como «estamos bem longe das procissões gregas das Panatheneas, por exemplo, em que os bois se precipitam mugindo e em desordem, sem nenhuma preoccupação da sua ephemera dignidade.» ([2])

No retrato, os proprios romanos «aspiravam á semelhança absoluta, não pretendiam attenuar os defeitos do rosto; algumas vezes até revelavam esforço para accentuar um traço feio, quando typico.» «O busto de marmore encontrado na Farnésina é pessoal e vivo; este retrato de dama ro-

---

([1]) **Eugène Véron.** *L'Esthétique.* Paris, Reinwald, 1878.

([2]) **Pierre Paris.** *La Sculpture antique.* Paris, Maison Quantin.

mana tem nos cabellos, nos olhos, na bocca, principalmente no queixo e no modelado cheio e forte das faces, o quer que é de franco e de sincero que poucas obras puramente gregas possuem no mesmo gráo.» ([1])

Esta dupla corrente, d'uma arte heraldica d'um lado, d'uma arte naturalista do outro, dentro do mesmo meio social e da mesma epoca, verifica-se de resto em todos os grandes periodos artisticos. A architectura ogival, heraldica por excellencia, na decoração, nos episodios e scenas que a ornamentam, os quaes em parte se perdem para quem de relance contemple as suas grandes linhas constructivas, contém episodios d'um naturalismo que por vezes toca as raias da mais extraordinaria sensualidade; na pintura gothica do Norte egualmente encontramos, a par d'intensissimas representações heraldicas, manifestações naturalisticas que gradualmente crescem em importancia até que, em Matsys e no seu mais notavel quadro, o triptyco do *Christo morto* d'Antuerpia, se revelam com toda a rudeza e violencia. E estes casos são tanto mais para notar quanto, confinada quasi exclusivamente no serviço do culto, a arte gothica raro se applicava a assumptos da vida real.

Na Italia, contra a arte heraldica dominante, fallam bem alto os exemplos de Donatello e de Caravaggio. No seculo XVII, naturalista pelos assumptos e forma de serem tratados foi, em grande parte, a arte flamenga e hollandeza, em contraposição com as formas francezas suas contemporaneas, notaveis pelo empolado e vasio que

---

([1]) Pierre Paris. *Obr. cit.*

tanto as caracterisam; e em Hespanha, num só e mesmo artista, o grande Velasquez, ao lado de obras grandiosas mas decorativas e obedecendo a convencionalismos, veem-se paginas naturalistas do maior valor.

Demais o facto que apontámos, quer na Grecia prehistorica, quer na Grecia antiga, de uma lenta transformação da arte ligada ao culto, ou a outras entidades do Estado, em que as formas rigidas do hieratico inicial se vão gradualmente approximando da estructura dos elementos naturaes representados, verifica-se dentro da esculptura e pintura medievaes, e tanto nos povos latinos como nos germanicos; a verificação é facil de fazer e por isso dispensamo-nos de exemplificar.

Tal facto procederá pois d'uma menor capacidade technica nos artistas mais antigos, que a educação e os resultados anteriormente adquiridos tornarão cada vez mais larga e consciente nos artistas posteriores, e não d'um modo de sentir explicavel apenas pela ethnogenia.

Afigura-se-me tambem menos acceitavel a opinião do snr. Reinach no que respeita ao caracter geometrico da ornamentação *egêa* e de todo o movimento d'expansão resultante d'essa civilisação, movimento que, como vimos, abrange os monumentos e mais obras do chamado povo dos Dolmens.

Admittindo que, antes de quaesquer relações com o Oriente ou, como outros querem, de quaesquer migrações orientaes, a civilisação *egêa* apresentasse já o caracter geometrico e heraldico na sua arte, certo é porem que, anteriormente a essas

migrações, grupos de habitantes da Europa se manifestaram absolutamente naturalistas em arte. São conhecidos os desenhos a traço gravado encontrados em França e provenientes da *raça da Laugerie*, ou da epoca *magdaleneana*, os quaes se salientam notavelmente pela absoluta precisão com que representam o homem, a mulher e os animaes; caracteres anthropologicos ha ahi tão bem definidos, que o snr. de Mortillet (1) foi encontrá-los absolutamente os mesmos nos representantes hodiernos d'essa raça primitiva, existentes nas proprias localidades em que se haviam feito as escavações. Os archeologos e ethnologos affirmam a ausencia total de culto nessa raça, e querem muitos que este só fizesse ahi a sua apparição após as duas grandes migrações orientaes, coincidindo com a primeira o facto da sepultura dada aos mortos, e com a segunda a incineração; juntamente com estes factos apparece a decoração geometrica dos dolmens, monumentos e utensilios, que o snr. Reinach explica pela irradiação da civilisação *egêa* e *mycenica*.

Tudo portanto nos leva a filiar este systema decorativo em exigencias cultuaes, e sobretudo a não o attribuir exclusivamente a influencias quer ethnogenicas, quer mesologicas. Geometrica, por uma razão de culto, é toda a arte dos mahometanos; e esse caracter repete-se, com maior ou menor intensidade, em todas as regiões onde a sua religião consegue implantar-se. Geometrica é a arte arabe, na qual pode dizer-se que só apparece um animal, o leão, estylisado de resto d'uma forma ac-

(1) G. de Mortillet. *Formation de la nation française*. Paris, Felix Alcan, 1897.

centuadamente heraldica; o mesmo succede com o estylo persa, de caracter duramente geometrico, e onde só no seculo XVI, segundo Jacquemart [1], é que começam a encontrar-se animaes e episodios de caça.

Demais não devemos nós, nos typos de decoração e estylisação geometrica, vêr tambem formas primitivas, rudimentares da revelação do genio artistico da humanidade? Não são sempre geometricas as ornamentações selvagens e por via de regra as populares, justamente nos estados da mentalidade humana em que o culto se revela de forma mais intensa?

O proprio snr. Reinach nos diz que «...o contéudo dos tumulos do *Agora* se prende á arte da Europa central, em que o ornato bysantino não passa d'uma forma mais avançada, uma fórma pós-romana do estylo celtico.» E ainda adiante: «Segundo o modo de vêr de M. Newton, M. Milchhoefer insistiu longamente no exemplo das gemmas insulares, desejando provar que os motivos ahi gravados se explicam pelas concepções primitivas da demonologia grega, sem ser preciso recorrer á hypothese d'influencias egypcias ou babylonicas.» [2] Vemos ainda uma confirmação nos idolos heraldicos encontrados nas tres camadas, ou edades chypriotas, da classificação de M. Ohnefalsch-Richter anteriormente citada.

De tudo quanto deixamos exposto parece dever-se deduzir: em primeiro logar, que na arte européa houve sempre duas correntes parallelas,

---

(1) Jacquemart. *Les merveilles de la céramique*. Paris, Hachette.

(2) No artigo *Le Mirage oriental* retró-citado.

uma heraldica ou grandemente decorativa, empregada nas representações exigidas pelo culto ou por quaesquer outras instituições do Estado; outra naturalista, correspondente a manifestações livres do sentimento esthetico; e que, havendo começado por expressões rigidas e intensamente hieraticas, d'um convencionalismo accentuadissimo, as formas da primeira phase se foram modificando até se approximarem da verdade dos elementos naturaes, idealisados segundo typos convencionaes ainda. Na arte puramente ornamental verificamos depois que, sendo ella geometrica, se applicava principalmente a objectos do culto; mas que contemporaneamente com essa forma, se encontram povos, provavelmente sem religião, empregando decorações absolutamente naturalistas. E, finalmente, que ás ornamentações geometricas, a que nos povos mais civilisados se succedem estylisações tambem geometricas, se devem attribuir estados mentaes primitivos correspondendo a periodos de forte sentimento religioso.

Tal modo de vêr justifica-se, além d'isso, quanto a nós, pela natureza do destino das obras d'arte. Os artificios e convencionalismos regulamentados do culto e das outras instituições dos povos reclamam, da ideação esthetica, a *invenção* d'artificios e convenções no processo formal dos respectivos symbolos artisticos; d'ahi os regulamentos, os *canones*, as escolas d'arte. Nas manifestações da commoção esthetica provocada pela vida real, por via de regra numa relativa independencia de imposições convencionaes systematisadas, ao contrario, o artista parte naturalmente do que vê e não póde, na maioria dos casos, encerrar os assumptos dentro dos moldes hieraticos contemporaneos, os quaes

nascem de cousas que se não vêem. ([1]) E se, nas civilisações pagans, a arte naturalista nos deixou muitos mais traços da sua passagem do que após o advento do Christianismo, tal facto coincide com a nossa hypothese e procede da transformação mental que a vida humana então soffreu; passou de se ver o mundo real das cousas a *ver-se* o mundo dos espiritos. D'ahi o caracter rigidamente hieratico da arte christan.

Á partir da Renascença novo estadio da mentalidade humana e, consequentemente, novo aspecto das formas d'arte com tendencia gradualmente crescente de preponderancia naturalista. Ainda assim vemos apparecer a arte pomposa e decorativa do seculo de Luiz XIV, correspondendo á concepção magnificente *l'etat c'est moi* e, mais tarde toda a arte do Directorio e do Imperio, gerada por uma concepção metaphysica de grandeza civica e valor guerreiro, imitada do antigo heroico.

Como vêmos pelo estudo da historia da arte, a noção do *Bello absoluto* é uma pura ficção; essa historia está longe de ser dominada por uma só corrente esthetica e, dentro de cada periodo, a *evo-*

([1]) Esta tendencia tem comtudo sido retardada ou contrariada pela *escola* e pela *moda*, as quaes se não preoccupam, por via de regra, com a relacionação a estabelecer entre o caracter do estylo e da sua proveniencia, e o destino da obra d'arte, isto é com a mais completa e intensa expressão a obter. E assim, por vezes, estranhas imposições estylisticas se revelam em obras cujo processo formal de todo contraria os themas nellas tratados; porventura o caso mais typico d'essa ordem de factos será o da arte religiosa do seculo XVIII em estylo *rocaille*, procedente dos *boudoirs* elegantes mas pouco ascetas d'essa epoca amoral e francamnete formalista.

lução das formas artisticas produz-se inevitavelmente, e produz-se caminhando dos typos convencionaes para os naturalisticos, ou ainda das formas *decorativas* para as formas *expressivas.*

Mais porém do que qualquer outro argumento, o caracter *nacionalista* das varias formas d'arte deita por terra o principio de *Bello absoluto.* Esse caracter nacionalista é por todos reconhecido não só nos varios *folk-lores*, como ainda nas formas cultas produzidas pelas diversas nações. Nos movimentos eruditos de invasão artistica apontam-se as differenças produzidas no typo ou typos introduzidos e adoptados nos differentes meios, como succedeu com as artes grega, romanica, gothica ou da Renascença; por via de regra foi até necessario, depois de iniciada a invasão, que decorresse um largo lapso de tempo até que cada nação se revelasse em obras fortemente accentuadas e differenciadas, naquellas bem entendido, em que esse facto se chegou a dar. Parece isto provar a favor de uma assimilação ou transformação lenta operada sob a influencia de causas locaes.

Mas qual a natureza das causas geradoras d'essas modificações?

Varias theorias ou hypotheses se teem formulado para as explicar e, talvez em primeira linha, appareceu a razão d'ordem ethnogenica em que se filiou o caracter differencial nacionalista da obra d'arte; tal ponto de vista tem porém sido ultimamente muito discutido e contrariado. Alguns reduzem a theoria das raças á theoria dos climas, ou ainda á theoria do transformismo, explicando todas as alteraçõos produzidas no homem por in-

fluencias mesologicas e negando completamente a persistencia dos seus caracteres de raça, quer no tempo, quer no espaço; (1) essa questão surgiu ainda não ha muito entre nós relacionada com assumptos litterarios. (2) E, embora o caracter nacionalista se denuncie com mais ou menos precisão em certas artes, na musica por exemplo e sobretudo nas formas decorativas populares, é certo que a ethnographia e a ethnogenia não formularam por emquanto leis a tal respeito, determinando o conjuncto de caracteres peculiares a cada povo e a cada civilisação, e os elementos ethnicos correspondentes. O snr. Reinach, como vimos, reconhece o facto no artigo atrás citado.

Apesar porém da persistencia da arte atravez de todas as civilisações e de, em todos os paizes, ella absorver grandes sommas, e grandes preoccupações, impondo-se por vezes até á attenção dos homens de preferencia a *utilidades* que muitos julgam de maior grandeza e necessidade; apesar ainda do caracter nacionalista que a distingue de nação para nação e nos leva a attribuir ao seu condicionalismo mental um cunho determinista de producção espontanea; apesar d'isso, muito divergem as opiniões ácerca do papel que a arte representa nas sociedades, do seu objectivo e formas de o considerar, bem como da sua importancia referida á marcha da civilisação.

---

(1) **Paul Mougeolle.** *Les problèmes de l'histoire.* Paris, Reinwald, 1886.

(2) **F. Adolpho Coelho,** no artigo *O supposto escandinavismo de Antero do Quental.* (*Revista de Sciencias Naturaes e Sociaes,* vol. 5.º n.os 18 e 19, *1*897). Ahi indica o illustre professor alguns auctores que combatem a these da influencia da raça na litteratura.

Herbert Spencer [1], quando estuda, na sua ordem decrescente, as diversas phases de educação mais proveitosa ao homem, embora marque o ultimo logar d'utilidade á educação litteraria ou esthetica, affirma que, «longe de considerar a educação do gosto e os gosos que elle nos causa como não tendo importancia, esses gosos occuparão no futuro muito maior logar, do que até hoje occuparam, na vida do homem.»

Assim pensa egualmente o snr. E. Véron [2]; entretanto elle vae além de Spencer quando nos diz que «a arte, em logar de ser, como na opinião corrente, um accessorio secundario da civilisação, tende todos os dias a converter-se no seu principal orgão.»

Este modo de vêr devemos interpretá-lo no sentido de que a vida futura da humanidade se revelará mais intensamente na ordem esthetica do que a de hoje, e não supponho que os vindouros comprehenderão melhor do que nós aquillo que muitos denominam—*A missão da arte.*

A concepção d'um fim ou missão que a arte tenha a cumprir procede da profunda separação que entre a Arte e a Vida gerou a idéa christan; tão esthetico era o viver dos povos pagãos, Gregos e Romanos, embora em graos e modos de sentir diversos, quanto foi inesthetica a vida da humanidade desde que o christianismo condemnou o culto da natureza, introduziu na arte a noção moral e a ligou quasi exclusivamente ao exercicio da reli-

---

(1) **Herbert Spencer.** *De l'Education.* (trad. franceza) Paris, Felix Alcan.

(2) **Eugène Véron.** *Importancia da arte sob o ponto de vista da civilisação.*—Artigo na *Revue Universelle,* Mars, 1889.

gião. A vida revestiu-se d'outro aspecto, converteu-se numa provação, numa preparação para outro estadio mais alto, eterno, e os sentidos foram condemnados a manifestações d'ordem diversa do seu destino natural. Em logar de se verem, de se sentirem cousas, veem-se, ouvem-se, sentem-se espiritos. Os gosos communs da humanidade desapparecem deante da felicidade individual, da aspiração a um futuro melhor. A noção da felicidade é diversa da antiga e, desde logo e ainda hoje, ha quem condemne a arte por immoral, como Platão já fizera na idade d'ouro da Grecia. Interessante, sob este ponto de vista, o erro de critica d'arte em que assenta o romance de Tolstoi—*Sonata a Kreutzer*. [1]

Depois, no seu progredir incessante, a mentalidade humana foi-se differenciando, dividindo-se o seu trabalho; deixou de sentir concretamente, foi

[1] O erro da *Sonata a Kreutzer* resulta de Tolstoi não considerar, na obra d'arte destinada a ser *ouvida*, a influencia procedente do processo de transmissão ao auditorio, isto é da comprehensão que o interprete transmissor, musico, actor ou recitador, forma d'essa mesma obra e tambem da maneira como a transmitte aos ouvintes. Nesta cathegoria d'obras d'arte, cada interpretação constitue de facto uma obra d'arte diversa; como diversa será de resto a mesma paysagem pintada por varios pintores e, como afinal, diversa é sempre a commoção esthetica que qualquer obra despertará nos differentes homens que a observem, e isto tanto sob o ponto de vista qualificativo como quantitativo.

Todos sentem diversamente. A *Sonata a Kreutzer* sensual e desmoralisante de que nos falla Tolstoi não correspondia de forma alguma á elevada concepção beethoviana, o executante *adulterára-a*; nem tão pouco a ella corresponde a interpretação de Sarasate, aliás gracil e maravilhosa de perfeição mecanica, de belleza de som, mas onde se sente a completa ausencia de commoção esthetica.

a pouco e pouco encontrando as formas logicas, analyticas, abstractas. Não admira pois que, nas nações recentemente formadas sob o criterio da sciencia e utilitarismo hodiernos, em que as gentes que as constituem se não ligam entre si por antigas tradições ou por laços de hereditariedade, que, nessas nações, a arte, que é um producto espontaneo do sentimento nacional, appareça aos philosophos como um simples ornamento da vida, como não sendo uma funcção fundamental da mentalidade humana, a necessaria revelação esthetica dos nossos sentimentos.

Um tal modo de ver encontramo-lo num dos livros mais notaveis do sabio americano Draper ([1]), o qual, fallando da Roma dissoluta da Renascença, considera a musica e a pintura como simples ornamentos da vida d'um povo, como não sendo a expressão da sua força, nem lhe combatendo a fraqueza e, finalmente, não garantindo o desenvolvimento material nem o bem-estar da communidade (sic). Entretanto, nesse mesmo livro, elle tece os mais altos elogios a Leonardo da Vinci, «rival de Miguel Angelo na pintura» e, referindo-se á influencia da Revolução franceza, cuja guerra ao antigo regimen considera como sendo litteraria e não scientifica, diz-nos que a litteratura franceza «*pertence á nação.*» Parece-nos ainda que o eminente sabio não attentou na phase architectural em que a America do Norte está entrando, esse curioso e novo genero de construcção, a casa de vinte andares, com estylo proprio, o qual deriva, não do typo *torre* como poderia suppor-se, mas sim da forma da

([1]) J. W. Draper. *Les conflits de la science et de la réligion*, 7.e edition. Paris, Germer Baillière, 1882.

columna, com uma *base* sua, caracteristica, um grande *fuste* ou corpo central, e um *coroamento* equivalente ao *capitel*. Esse organismo artistico vem-se formando ha annos já e attingirá em breve ao que parece, a sua definitiva expressão formal. E' um novo typo architectural provocado naturalmente por uma necessidade esthetica; se a intensa vida commercial da America do Norte exige a casa de 20 andares, certo é que a habitação numa cidade, onde as casas pareceriam enormes gaiolas com series interminaveis de buracos, se tornaria impossivel, se converteria num tormento pavoroso e insupportavel. D'ahi a necessidade de as revestir d'um exterior artistico, a arte brotando fatalmente sob o impulso da commoção esthetica.

Draper, nessa sua affirmação, via principalmente os grandes decorativos da Renascença com Raphael á frente, essa arte toda exterior, serena, inexpressiva, arte para os sentidos apenas, que deleita e não commove, que não é intellectual, mas que pelo contrario procede da espantosa sensualidade do meio; arte de pompa e de mysterio, como convinha ao mundo romano, em suggestiva opposição esthetica com a arte expressiva e penetrante do mundo que protestava. Considerada assim, ella apparece-nos como producto logico da civilisação catholica escravisada por uma disciplina mental de ferro, synthetisando as correntes sentimentaes do occidente europeu num dado momento historico semelhante á esse outro da India, quando a casta dos padres combateu o idealismo budhista, oppondo-lhe a actual religião sensualista que, como era natural, acabou por dominar. E vê-se que ella é bem a representante do modo de sentir d'essas nações, que não é mero enfeite da vida, mas

sim a exteriorisação do sentimento que gera e dirige a sua civilisação, e que por completo a symbolisa.

Estes factos levam-nos a conceber a arte como não sendo um simples adorno da vida, nem tendo tão pouco uma missão a cumprir; mas, pelo contrario, como expressão immediata e inevitavel da nossa organisação, expressão que se encontra, por assim dizer, desde a apparição do homem no mundo, no primeiro momento em que elle começa a ser activo mentalmente, a pensar para se defender contra os agentes atmosphericos e os animaes que o cercam. Os mais antigos vestigios artisticos que conhecemos na vida prehistorica da humanidade apparecem no paleolithico, na epoca glaciaria ou da renna; o frio obriga o homem a vestir-se e a procurar alimentos gordos, e assim elle faz e ornamenta artisticamente as suas armas de combate, os utensilios de caça e de pesca, as agulhas com que cose as pelles; desenha-se a si e á mulher, bem como aos animaes que o alimentam ou o auxiliam nas suas diversas formas de actividade.

Esse homem é pois já um artista. E' que «*A vida é inconscientemente esthetica.*» [1] No facto mais rudimentar da nossa actividade, na acquisição do menor objecto para o nosso uso, obedecemos, sem o pensar, a imposições de *gosto*, a equilibrios de formas, a concordancias de côres, de linhas, de sons, de palavras, a combinações e relacionações de movimentos, tornando-as harmonicas e ponderadas.

---

[1] E. Barthelemy. *Etude sur la Comédie musicale.* (Os Mestres cantores de Nüremberg), na obra d'este auctor e de Brinn'Gaubast. Paris, Dentu, 1896.

Assim os povos vão constituindo a pouco e pouco a sua lingua, as suas lendas, os contos e as canções, o seu estylo decorativo e correspondente polychromia, applicando-os ás formas ceramicas, á casa, aos utensilios de trabalho, ás armas de combate, aos fatos e tecidos, aos varios adornos da vida; e, accumulando differenciações successivas e transmittindo-as atravez de seculos e de continuas selecções, vão definindo essas varias expressões em typos ou formas integraes d'um equilibrio perfeito e d'uma harmonia superior. Entre essas formas algumas ha até, como sejam as da ceramica e as das canções, que se diriam do dominio exclusivo da imaginativa popular. Parece que a creação d'um novo vaso excede o limite da intelligencia humana e que elle só póde proceder da grande intelligencia collectiva e anonyma da nação atravez de gerações seguidas. Outro tanto diremos da musica das canções populares, das suas melodias de intenso e vivo desenho, as quaes não cabem na capacidade do genio mais inventivo; Wagner abre porém uma excepção com relação a Beethoven, quando nos diz que este deu á aria popular uma forma ideal e a restituiu ao proprio povo; tal faculdade pertencerá excepcionalmente a esse musico de assombroso poder creador, cuja obra desperta em nós um enthusiasmo extatico, na phrase de Wagner.

Ora, como diversa seja a combinação ethnica que constitue cada povo, diverso o clima, a natureza do solo, e as condições de vida em geral, diverso tambem será o caracter dos typos que elle creou para os objectos de seu uso, ou do seu goso, diverso o seu *folk-lore*; e esses casos, que tão vivamente differenciados se verificam, attribuimo-los

naturalmente a todas essas razões, sem exclusivismos de qualquer natureza; até porque, acceita a theoria da hereditariedade e do transformismo, não vemos bem como pôr absolutamente de lado a razão ethnogenica.

Evidentemente o povo, simples e illetrado como é, revela apenas na sua arte as expressões do que ha de fundamental na mentalidade da respectiva entidade ethnographica, acha relações egualmente simples, ingénuas, rudimentares; a sua estylisação é portanto tambem sempre elementar, embora pittoresca e profundamente caracteristica. Entretanto são essas formas integraes que, sob um ponto de vista geral, a arte culta tomará, ou deverá tomar como elementos capitaes, para sobre elles assentar as formas e estylisações eruditas; e isso é o que nos demonstra a historia da arte no seu largo desenvolvimento, o que aconselham os criticos como processo de renovação ou creação artistica.

Mas, por mais complexa e elevada que seja a mente do artista e a capacidade esthetica de um povo, por muito grande que possa tornar-se o numero das novas relações achadas, quer nos sentimentos a traduzir, quer no processo formal da obra d'arte, certo é que, dentro d'uma determinada nação, o fundo de commoção esthetica e as formas de expressão não se renovam indefinidamente; uma e outras achar-se-ão esgotadas ao cabo de algum tempo e a nascente artistica, que ahi seccou, irá rebentar em outro solo virgem, mas onde encontrará intactas correntes sentimentaes a alimentá-la; e mais tarde se transportará para outras terras, numa constante pesquisa de filões a explorar.

Por vezes dá-se até um movimento de fluxo e refluxo, como se certos terrenos devessem ficar de

pousío durante longo tempo, á espera de se encontrarem novamente avigorados para a germinação d'uma outra cultura.

E' isto o que nos revela com a maior clareza a historia da arte.

Da Grecia antiga a arte passa para a Roma imperial, cuja architectura e pintura decorativa tomam mais tarde novos aspectos ao oriente do Mediterraneo; renasce depois, sob diversos typos, na França e nas nações do Norte, dando os edificios romanicos, as egrejas e os municipios gothicos. Na Renascença é mais uma vez a Italia que dirige o movimento esthetico do mundo, tanto na architectura como na esculptura, na musica como na pintura. Decadentes ahi mais uma vez no seculo XVI, surge no seculo seguinte a pintura dos Paizes Baixos; a musica polyphonica com Bach e Haendel, a symphonica com Haydn, a dramatica com Mozart, dão á Allemanha a hegemonia da grande arte no seculo XVIII; finalmente, no seculo de hoje, ao passo que a arte musical, com Beethoven nas formas puras independentes, e com Wagner na dramatica, se mantem soberana nos paizes germanicos, na França a esculptura e a pintura, esta na sua phase mais expressiva, a paysagem, elevam-se a uma altura não attingida actualmente nas outras nações. No artigo retró-citado, o snr. Salomon Reinach, citando Eulart, diz-nos: «A historia da arte compõe-se de fluxo e refluxo... A arte romana implantou-se na Galia, fornecendo-lhe tres quartas partes dos elementos do seu estylo romanico. A renascença franceza tem uma origem incontestavelmente italiana, mas ninguem poderá negar que por seu turno a arte italiana do seculo XII só viveu de emprestimos feitos pela França.»

E' digno tambem de menção o movimento tradicionalista que, inspirado por Ruskin e derivando da arte da rainha Anna e da flamenga sua congenere, dota presentemente a Inglaterra com uma architectura em que os criticos e artistas reconhecem novas expressões e typos formaes; num relatorio official francez (1) encontramos, a este respeito, as seguintes palavras que nos parecem dignas de ser apontadas aos interessados: «Accrescentarei que a Academia, essa instituição nacional que nos paizes europeus onde existe exerce uma tão preponderante influencia no movimento artistico, ali na Inglaterra fica alheia ao ensino official... A propria architectura, na qual se resume, de resto, o caracter synthetico do ensino academico, escapa tambem á Academia... Esta liberdade faz-se até sentir no enorme movimento de renascença que, no momento actual, se produz em Inglaterra. A este respeito ouvi referir, numa conversa entre artistas, a seguinte typica resposta dada em Allemanha a uma commissão (ingleza) que ali fora estudar a organisação do ensino da architectura: «Como assim, os snrs. veem informar-se do que «fazem os nossos architectos, pedir-lhes exemplos? «mas somos nós que devemos ir ao seu paiz e «nisso pensamos a serio ! Vós tendes em Inglaterra «originalidade, independencia, vida; nós estamos «*podres* de sabios, mas nas nossas escolas officiaes «em numero exagerado, mettem-se todas as intel«ligencias dos alumnos no mesmo molde academi«co. Por quem sois, não nos imiteis.»

---

(1) Marius Vachon-*Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel en Angleterre. Mission de 1889.* Paris, Imp. Nationale, MDCCCXC.

Facilmente se convence da verdade d'estas palavras aquelle que, percorrendo a Allemanha, observar os seus frios edificios monumentaes de estylo neo-grego, ou as suas burguezas e espaventosas casas de habitação, de Colonia por exemplo.

Como se vê, ás nações succede o mesmo que aos homens; não vamos imaginar, com Miguel Angelo, que a *arte boa* é *fatalmente italiana*, que a Italia tem nas mãos, por todo o sempre, o sceptro da arte. Não; esta nasce, cresce, vive e morre; cançada d'uma terra gasta, vae procurar novas seivas, novo alimento em outros paizes moços. Como diz o poeta, as artes,

Canções feitas sem versos,
...Os sonhos e as esperanças
São aureos colibris das regiões da alvorada,
Que buscam para ninho os peitos das creanças.
E quando a neve cae já sobre a nossa estrada
E quando o inverno chega á nossa alma, então
Os pobres colibris, coitados, sentem frio,
E deixam-nos a nós o coração vasio,
Para fazer o ninho em outro coração.

(*Junqueiro.*—A Musa em ferias).

A's vezes os velhos teimam; pintam-se, frisam-se, põem cabelleiras postiças, torturam as formas dos factos e das frases que dizem, enchumaçam-se, alçapremam-se e agitam-se para parecerem moços, vivos, robustos. E' um engano; só conseguem illudir-se a si e tornar-se ridiculos. Assim tambem nas artes: esgotado o fundo sentimental, a seiva fecundante, os artistas torturam as tambem esgotadas decorações no intuito de obter novos effeitos, sopram-nas, exageram-nas, torcem-nas, accumulam-nas umas por sobre as outras, lançam-se

á procura do *raro*, do imprevisto, mas já lhe não valem. As decadencias, os *gongorismos* assemelham-se todos: na Grecia com o corynthio da architectura; no Gothico com o periodo flammejante; na Renascença com o *barocco* proveniente do exagero e brutalidade das formas michelangescas; na Musica com as *fioriture* rossinianas, os pseudo-orientalismos á Meyerbeer, ou com as actuaes sobreposições da sciencia e das formas allemãs e francezas ao cachetico organismo da opera-concerto da Italia.

Mas, na historia dos movimentos nacionalistas musicaes realisados nas varias nações e na deslocação da preponderancia musical da Italia para a Allemanha, encontramos porventura os exemplos mais flagrantes das affirmações que deixamos feitas. Dominantes as formas italianas da musica até depois do começo do seculo XVIII, quer na phase polyphonica, quer na musica d'opera, a Allemanha com Haydn começa a nacionalisar essa arte, explorando o rico filão da melodia popular indigena; segue-se-lhe a Russia, a partir de Miguel Glincka, o primeiro que fez ahi a juncção da musica popular com a musica erudita. E successivamente Chopin cria a musica e as formas polacas, e hungaros, bohemios, dinamarquezes e scandinavos procedem egualmente nos respectivos paizes.

Recentemente ainda, vemos Gevaert, o eminente e sabio musico, e Peter Benoit, o ardente patriota belga, luctarem para a creação d'uma arte musical flamenga; Felipe Pedrell, o notavel musico e erudito musicographo hespanhol, levanta a bandeira da arte hispanica, não hispano-mouresca,

como até hoje se tem revelado a musica profana em Hespanha ([1]) quando não se molda pela italiana; e Pedrell exemplifica nobremente as suas ideas na trilogia *Os Pyreneus.* ([2]) A escola ingleza, dirigida por Ch. Stanford, explora largamente os abundantes mananciaes da melodia escoceza e irlandeza; a Rumania encontra em G. Enesco, uma creança que parece um genio, o evocador da sua musica popular. E, finalmente, caso estranho e muito significativo, a moderna escola italiana procedente dos contrapontistas e dos compositores italianos do seculo XVIII, com Martucci, Sgambatti e outros, pretende abandonar a forma da melodia sensual da opera, e vai buscar a fecundação para as suas obras á canção popular de caracter accentuado, intenso, como affirma um notavel critico belga. ([3]).

Foi nesta ordem de ideas que, seguindo o criterio de Manoel Ramos, advoguei a necessidade da musica portugueza, se quizer nacionalisar-

---

([1]) Temos para nós que, á musica vulgarmente chamada *hespanhola*, se deve dar o nome de *hispano-mouresca*, semelhantemente ao que se faz em relação á ceramica assim denominada. E' certo que essa musica popular, de caracter sempre sensual e d'uma ornamentação intensa e absorvente, se deve fixar no paiz invadido outróra pelo mouro; a invasão achou-se limitada ou pela maior distancia ao Mediterraneo, ou pela altitude que explica a defesa de guerrilhas. E' pois na zona das altas montanhas da Catalunha e das Asturias, na costa Cantabrica e na Gallisa que a melodia verdadeiramente hespanhola deve ser procurada. O snr. Pedrell confirma-nos completamente esta nossa opinião.

([2]) Filipe Pedrell. *Por nuestra musica.* Barcelona, 1891. G. Tebaldini. *Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo.* Torino, Fratelli Bocca. 1897.

([3]) Vid. *Le Guide musical,* 1898, onde se encontram varios artigos ácerca das modernas escolas ingleza e italiana, bem como ácerca de G. Enesco.

se, viver de vida propria, dever abastecer-se no nosso riquissimo *folk-lore*. (1) Até hoje só Vianna da Motta parece ter acreditado nas elevadas e variadas expressões do nosso cancioneiro; todos os outros artistas que o empregaram consideram-no apenas sob o ponto de vista do pittoresco, do decorativo. De resto, eu não fiz mais do que applicar á musica o que o snr. Joaquim de Vasconcellos dissera com relação ás outras artes, numa conferencia feita em Coimbra em 1884 ácerca da Architectura manuelina (2), affirmando que «o futuro da arte portugueza está na industria popular, nas industrias caseiras...». Nós accrescentaremos:— e no nosso cancioneiro.

Conjuntamente com esse movimento nacionalista, produzia-se porem um outro de que resultava uma nova forma d'arte, *o drama musical*. Ao mesmo tempo que a musica symphonica achava em Beethoven as suas mais altas, complexas e variadas expressões, a forma dramatico-musical da opera esgotára-se após o ultimo esforço de Rossini para manter triumphante a melodia sensual e a ornamentação decorativa, geralmente em opposição com a idéa contida nas palavras, reduzidas assim a pretexto para exhibições do *virtuosismo* dos cantores. O que é demasiado idiota para ser dito em verso canta-se em musica, dizia Voltaire.

Creada nas côrtes italianas da decadencia como arte de méro deleite, e partindo da reunião, em redor d'um assumpto-pretexto, d'arias e de me-

---

(1) Manoel Ramos. *A musica portugueza*. Porto, Imp. Portugueza, 1892.

(2) J. de Vasconcellos. *Historia da arte em Portugal*, 6.º estudo. Coimbra, Imp. da Universidade, MDCCCLXXXV.

lodias choreographicas [1] cuja origem se encontra na musica popular, a opera tinha de resto a mesma feição esthetica de todas as outras manifestações artisticas, de caracter puramente decorativo, que floresceram em Italia durante essa epoca; nasceu de necessidades identicas e marcou-a o mesmo cunho esthetico e, como essas outras, decaiu pela mesma forma. Wagner descreve, numa pagina de soberbo symbolismo, o processo gerador da opera italiana: «Nessa (arte popular) a musica e as palavras são uma só cousa; o povo jamais canta as suas canções sem palavras, ou versos; a cada transformação melodica corresponde sempre uma modificação na poesia. O senhor aristocrata ouvia essa canção popular apenas de longe; das salas do seu sumptuoso palacio sentia passarem bandos de trabalhadores dos campos, mas o que ali penetrava era apenas a melodia, que as palavras perdiam-se a distancia. Essa melodia, esse canto era o *perfume* encantador da flor campestre, ao passo que a poesia era o *corpo* d'essa mesma flor com todos os seus delicados orgãos geradores. Ora o homem habituado ao luxo, querendo gosar d'esse aroma apenas parcialmente e não totalmente, isto é sem a vista tambem, arrancou o perfume á flor, distillou-o e metteu-o em frascos lapidados, para seu prazer, para se perfumar a si e aos ricos trajos que usava. Se quizesse gosar da flor na sua integridade, vendo-a, necessitaria de se incommodar, de descer do seu palacio, de andar pelos prados e pelos bosques, de penetrar nos mas-

---

(1) Richard Wagner. *Lettre sur la musique*. No vol. *Quatre poèmes d'opéras*. Paris, Durand & Calman Levy.

siços de verdura, e o fidalgo delicado como era não se sentia de maré para taes fadigas... etc.» [1]

Este symbolismo define o modo de vêr wagneriano relativamente á fecundação da musica pelo elemento poetico que encerra em si a commoção esthetica a exteriorisar em formas musicaes; absolutas e independentes, mas reduzidas a paginas de mera decoração na opera italiana, essas formas estão porém para nós como todas e quaesquer outras formas artisticas que só visem a deliciar-nos os sentidos por combinações mais ou menos harmoniosas de rythmos, de sons, de côres, de contornos, de movimentos, de gestos, de attitudes, sem que derivem logica e rigoramente de estados d'alma intensos e precisos. Da concepção italiana da opera resultou um largo periodo d'arte cujas obras, mirando a satisfazer sómente imposições da moda, estão hoje de todo esquecidas ou em via de o serem por completo; nefasta foi portanto para muitos artistas a resultante forma, como o foi em todas as outras artes assentes no mesmo ponto de vista esthetico. Por isso o symbolismo wagneriano encerra um criterio da maxima generalidade e do qual, por opposição, se deduz a razão de ser da phase expressiva como ultimo termo da evolução artistica.

Wagner notára tambem a influencia que, nas obras dos compositores verdadeiramente sinceros, causára sempre o drama elevado, as fortes situações dramaticas. Vira que, graças aos bellos assumptos do *Dom João*, *Casamento de Figaro*, e *Flauta encantada,* Mozart, ao tratá-los musicalmen-

---

[1] **Ricardo Wagner.** *Opera e drama.* Traduzione italiana da Luigi Torchi, 2 vol. Torino, Fratelli Bocca, 1894.

te, se erguêra a alturas incomparavelmente superiores ás attingidas em outras operas suas; que muitas das boas paginas musicaes de mestres laureados se explicam pela elevação e intenso sentimento das respectivas situações do drama. Estudára em Gluck e Spontini a razão da forte expressão obtida, o vigor e propriedade da declamação, o sentimento do pathetico, a simplicidade das linhas fundamentaes; em Weber, no Freischutz principalmente, achava exemplificado o poder fecundante da lenda e da canção popular na obra d'arte, e esse caso enchia-o do mais nobre enthusiasmo. Então começou a germinar no seu espirito a idea que, mais tarde, applicada com toda a latitude, produzia o *drama musical*. Elle composéra o *Rienzi* na forma de *grande opera em 5 actos*, mas logo se convenceu de que, para encher tão vasto casco, se fazia preciso muito lastro avariado; ao elemento poetico iria pois buscar o germen fecundante da nova forma musical; esta resultaria da *união da poesia com a musica*, desde que a intensidade e a altura da concepção assim o exigisse.

Porque, «logo que se erga ás mais elevadas espheras, o drama reclama a musica e fica incompleto sem ella»; (1) nesses momentos as palavras com a sua precisão definida, limitada, não podem traduzir a aspiração da alma humana; o vago, o indeciso, as flutuações insensiveis do sentimento indefinido, do infinito, só na musica, essa emanação directa da alma, como diz Schopenhauer, encontram expressão sufficiente e propria. Na juncção, pois, assim intendida da poesia e da musica assenta

(1) Edouard Schuré. *Histoire du Drame musical. Nouvelle edition*. Paris, Perrin, 1895.

o drama wagneriano. Mas, para que essas altas espheras sejam attingidas pela composição poetica, só nos estados d'alma capitaes, typicos, é que o dramaturgo achará o thema da sua obra d'arte; este, como para os tragicos gregos, para Cervantes, para Shakespeare, para Molière, para Goethe e para Schiller, ser-lhe-á dado pelas lendas, as *formas integraes* em que a humanidade, atravez de seculos e de differenciações insensiveis, eliminando successivamente os pormenores accidentaes e reduzindo o assumpto ao que elle tem de fundamental e necessario á Vida, nos transmitte as paginas capitaes do seu modo de sentir constante e fatal. São essas formas integraes que Wagner denomina *Elemento humano*; *integral da humanidade* diremos nós, ligando-o ao nosso ponto de vista geral de esthetica.

Assim nasceu a nova forma do *Drama musical, concebido no espirito da musica.* (1) Creação do genio a um tempo poetico, dramatico e musical de Wagner, em substituição das esgotadas formas anteriores, elle limita o assumpto a *tres momentos* (actos) unicos e irreductiveis: o primeiro, em que se definem os elementos geradores da acção; o segundo, em que esta se trava; o terceiro, em que se resolve. (2) Tal é o typo definitivo em que Wagner successivamente nos dará toda uma maravilhosa serie de paginas de poderosa e diffe-

---

(1) Henri Lichtenberger. *Richard Wagner poète et penseur.* Paris, F. Alcan, 1898.

(2) No seu livro *L'art de Richard Wagner,* o malogrado e eminente critico francez Alfred Ernst define estes tres momentos ou actos do seguinte modo: «um acto para travar a acção, um acto para a desenvolver, um acto para a concluir.»

renciada expressão: o *Navio fantasma*, da lenda do Hollandez errante por sobre as aguas e redemido pelo amor; o *Tannhauser*, o bello e illustre cantor, archetypo do triumpho da arte animada sobre o coração das mulheres, sollicitado pelo amor sensual e pelo amor idealista e, como no Fausto e na Divina Comedia, peccador resgatado pelo *Eterno Feminino*; o *Lohengrin*, a mais nobre ambição do homem, ser-se amado pelo que se vale intrinsecamente e não pela posição social que se occupa, annullada pela curiosidade feminina; o *Tristão e Isolda*, o verdadeiro *mors-amor*, o amor fatal no mundo e só possivel fóra do contingente da vida real, na vida eterna.

No *Annel do Nibelung*, embora alguem pense que «seria singularmente temerario e sobretudo muito vasio de sentido o querer exprimir numa formula a *idea geral*» ([1]) ahi contida, nós julgamos encontrar concretisada a summula completa da phylosophia wagneriana. ([2]) Na complexa concepção é a lucta entre o *Egoismo*, posse das riquezas e dominio do mundo, e o *Amor*, que gera toda a serie

---

([1]) H. Lichtenberger. Obr. cit.

([2]) Segundo Wagner: «*Egoismo natural e amor*, taes são as duas grandes leis que regem a vontade dos homens. E são tambem as unicas legitimas». Citamos as palavras de Lichtenberger, das *Ideas philosophicas de Wagner* (obr. cit), por isso que, todas quantas analyses conhecemos do *Annel*, afigura-se-nos poderem ser comprehendidas nessa formula synthetica. E' certo porem que, dado o caracter do presente trabalho, só muito summariamente devemos expor o conjuncto dos «motivos interiores da acção» contidos nos dramas wagnerianos.

Numa carta a Liszt, de Zurich 9 novembro de 1852, Wagner escreve que o texto do *Annel* é «o poema da minha vida, de tudo quanto sou e de tudo quanto sinto».(In A. Ernst, *L'art de R. Wagner*.)

das acções componentes da Tetralogia; essa lucta complica-se com o *Medo da morte* e acaba pelo *Reino do amor* entre os homens, quando Wotan, o elemento gerador por excellencia de toda a actividade àccional, *renuncia* e morre. Esse mesmo thema do *Renunciamento*, a victoria sobre os sentidos e a absorpção na *Bondade infinita*, mas concebido dentro da idéa christan, vamos nós encontrá-lo finalmente no *Parsifal*, a ultima das suas obras dramaticas; mas aqui, o thema toma mais largo desenvolvimento e enche, d'um extremo ao outro, o drama inteiro.

Wagner fez ainda a *Comedia musical—Os mestres cantores de Nüremberg*—em que muitos não querem ver uma synthese abstracta, concretisada num caso da vida burgueza da Renascença alleman. Seguindo porém o pensamento fundamental da esthetica wagneriana, e ainda partindo da lucta sustentada por Wagner na sua longa e fecunda vida artistica, a qual é porventura o episodio mais suggestivo e interessante da grande batalha travada entre a arte decorativa e a expressiva, eu não pssso deixar de investigar qual seja o *elemento humano* fecundante da acção ahi tratada, e encontro-o no eterno combate entre o espirito academico, retrogrado e formalista das escolas officiaes e a aspiração ás expressões livres, independentes da mentalidade humana, em todo o genio verdadeiramente creador e pessoal. Tal é o thema universal que Wagner ahi tratou e que faz dos *Mestres cantores de Nüremberg* a obra d'arte symbolica por excellencia da emancipação mental da humanidade.

Derivando pois do principio—*A vida é inconscientemente esthetica,* chegamos a uma concepção

integral da arte, que no-la manifesta eminentemente e eternamente symbolica, visto como as suas expressões formaes são sempre a traducção de syntheses mentaes ou sentimentaes do meio em que apparecem. E' por esses symbolos que o artista nos revela a commoção geradora de toda a vida social. A arte não é pois nada de exterior ao homem, não tem missão alguma a cumprir; procede apenas das suas necessidades mentaes de que é a revelação constante. ([1])

Sem ella não ha vida social possivel; exprime sentimentos, transmitte-os e fecunda-os por seu turno; constitue portanto o laço mais energico de união entre os homens.

Em tudo quanto deixo dito pretendi mostrar que as diversas artes, se diversas são quanto ao processo formal, fundamentalmente são uma só

([1]) «Para dar uma definição correcta da arte, é necessario, antes de mais nada, deixar de a considerar como uma fonte de prazer, e considerá-la como uma das condições da vida humana. E, se a encararmos sob este ponto de vista, fatal e immediatamente veremos que a arte é um dos meios que os homens teem para communicar entre si... O que a distingue da palavra, como meio de communicação, é que pela palavra o homem transmitte aos outros o seu pensamento, emquanto que pela arte lhe transmitte os sentimentos e commoções». In Tolstoï, *Qu'est ce que l'art?*

Curiosa esta incorrecta maneira de dizer de Tolstoi que parece excluir da arte todas as formas litterarias. E' evidente que os meios de transmissão do sentimento ou do pensamento são sempre os mesmos: cores, linhas, formas, movimentos, sons, palavras; a differença entre o processo artistico e o scientifico estará pois no modo como esses elementos se agrupam ou como a transmissão se faz por seu intermedio.

cousa, manifestações da commoção esthetica; tudo quanto se diz d'um dos seus cantões, pode dizer-se dos outros e, na vida dos dous esculptores, veremos realisarem-se muitos dos factos apontados, o que concorrerá para a comprehensão do que sobre elles haja a affirmar. Entretanto careço ainda de referir varias influencias que se fazem sentir na esculptura moderna e, ao mesmo tempo, esboçar muito resumidamente a historia da esthetica no presente seculo, antes de entrar no estudo d'esses nossos dous illustres artistas.

Tres influencias principaes, pensamos nós, se notam na esculptura de hoje: a *grega*, principalmente pelo *nú*; a *romana* e a dos grandes decorativos da Renascença; a de Donatello,

«Todas essas Deusas conservam nuas os movimentos *coquettes* que a *toilette* impoz aos gestos: elevam o peito para fazer valer os seios, arredondam os braços para destacar o busto, dilatam os quadris sob a cinta habitualmente apertada que tambem as obriga a erguer os hombros, encolhem uma das pernas para modificar o hirto da attitude. São, emfim, Venus sahindo da espuma das officinas de Redfern, divindades que ignoram a virgindade da nudez absoluta, *deusas* que *fazem*, em Paris, o seu *trottoir*.» [1] Assim falla o meu illustre amigo Jayme Batalha Reis das estatuas núas do snr. Falguière, notavel esculptor da França contemporanea; nessas palavras está porém comprehendida a razão da inferioridade d'uma das phases da esculptura moderna—*o nú*. Que genero de com-

---

[1] Jayme Batalha Reis. *A arte, a critica e os artistas portuguezes no salão parisiense de 1891.* Artigo na *Revista de Portugal,* n.º 20, Janeiro de 1892.

moção esthetica poderá experimentar o artista deante d'um corpo deformado pelos artificios da moda, mal e desharmonicamente desenvolvido pelas condições inherentes á vida de quasi todos os modelos d'atelier? ou ainda privado do harmonioso equilibrio da forma, gerado nos jogos e exercicios gymnasticos, na lucta, na corrida, no salto?

Essa commoção comprehende-se na Grecia antiga, cuja vida inteira, publica e particular, teve por fim a arte, que foi ella mesma uma verdadeira obra d'arte; nação dominada pelo culto esthetico do naturalismo, pela mais viva e jovial contemplação do mundo. O amor da forma, a belleza do corpo, para os gregos, estava acima das leis, da Moral, do Pudor, da Justiça; é sabido que Phrynea por duas vezes se apresentou completamente núa nos jogos olympicos; processada por um delicto qualquer, deante do tribunal o seu advogado despe-a e, offuscados pela belleza de tão divino corpo, dispensaram-se os juizes de lhe applicar a lei. Aspasia foi pelo Areopago condemnada á esterilidade e sacrificado o filho á conservação da belleza da mãe. A familiaridade do *nú*, a forma visível atravéz dos finos tecidos usados num clima dulcissimo, o equilibrio do corpo mantido pelos jogos e exercicios quotidianos, a dança harmonisando os movimentos e facilitando a elegancia das attitudes, a graça infinita resultante de todas essas influencias, geraram nesse povo luminoso e amoral a adoração da forma humana. E esse estado mental de elevado dilettantismo estende-se á nação inteira; os barros cosidos de Tanagra, de Thespies, de toda a Grecia e de todos os diversos periodos da sua civilisação, essas deliciosas e multiformes estatuetas populares revelam no povo a mesma

corrente de commoção esthetica que dominava nas altas regiões intellectuaes. (1)

Profundamente diversa é a vida dos nossos dias; o germen d'essa commoção falta-nos por completo, não existe no nosso modo de ser, e a pratica do atelier é impotente para crear uma tal atmosphera. E, faltando esse germen para a concepção do *nú*, achamo-nos reduzidos á imitação do antigo. Ora a imitação é fatalmente um processo inferior de producção artistica. Demais, não correspondendo a nossa concepção do homem á da Grecia antiga, tendo nós uma outra maneira de apreciar a expressão da figura humana, essa imitação só póde gerar obras ou contraditorias, ou falsas; e, em todo o caso, nunca o nú estudado no modelo vivo hodierno nos dará obras que egualem a d'essa gloriosa epoca passada.

Entretanto, nas escolas do mundo inteiro, o estudo do *nú* antigo e os themas derivados da historia e da arte grega e romana são a base do ensino da esculptura; é facil de vêr que, d'uma tal imposição, resultam para a moderna phase d'essa arte influencias verdadeiramente funestas. No *canon* da concepção antiga difficilmente pode integrarse o estudo do modelo vivo nosso contemporaneo, e a evocação das epocas e civilisações mortas é obra que demanda altissimo e excepcional esforço; resta pois ao alumno, como ultimo recurso, a composição por imitação banal, e este vicio contraido ao formar-se a mentalidade artistica basta, de per si só, para justificar o pequeno valor de muitas

(1) E. Véron. *L'Esthétique.*—Max Collignon. *L'archéologie Grecque.* Paris, Quantin.

obras esculpturaes da actualidade. O *nú* será sempre, de todas as formas d'arte, aquella em que se accumulam mais convencionalismos.

As roupagens na esculptura grega eram apenas um acompanhamento maleavel e livre das formas e dos movimentos, ou antes um involucro expressivo do corpo e da acção. O Romano ao contrario procura, até nellas mesmas, obter a completa verdade da reproducção (1); mas, tratadas por elle, as formas humanas tornam-se mais duras, perdem a graça suprema, a elegancia, a leveza, a irradiação e a idealidade da arte helenica.

As roupagens durante a Edade media tornam-se cada vez mais pesadas e densas; e, nos artistas da primeira renascença, dominados ainda pela idéa christan e derivando as suas obras das imagens hieraticas e hirtas do periodo gothico, em que o corpo já não existe, em que elle é condemnado, a vestimenta toma uma importancia e adquire uma expressão que não teve na arte pagan.

«O principal elemento d'esta expressão é a inteira supressão do movimento... Do cimo das formas humanas os pannejamentos caem a prumo, varrendo pesadamente o solo e occultando os pés, emquanto que a roupagem grega esvoaçava muitas vezes a partir da coxa... E assim, o pannejamento (christão) veio gradualmente a representar o espirito de repouso, como outróra o era do movimento— d'um repouso santo e severo... Assim tratada a roupagem é verdadeiramente nobre...» (2)

---

(1) W. Lubke. Obr. cit.
(1) Ruskin, in Sizeranne. Obr. cit.

Esculpindo essas expressões da elevada nobreza das cousas sagradas, o artista que mais alto se ergueu foi, sem duvida alguma, Donatello (1386-1466), a quem só muito tardiamente a critica tem feito justiça, embora a influencia por elle exercida fosse e seja poderosa, e por todos em geral reconhecida. (1)

Tanto Lubke, apoiando-se na monographia de H. Semper sobre este extrardinario artista, como o snr. E. Müntz (2) se manifestam neste sentido; entretanto parece-me que o caracter d'essa influencia se não acha bem determinado por qualquer d'estes auctores. Afigura-se-me que o exemplo da obra de Donatello é um caso rarissimo de producção artistica e que foi nelle, e não em outro qualquer, que a esculptura expressiva contemporanea se foi inspirar, tomando principalmente como exemplo o processo seguido por esse mestre para encontrar a sua estylisação definitiva e pessoal, numa completa emancipação de todos os *canones* conhecidos antes d'elle.

Donatello, que viveu oitenta annos, começou na estatuaria por seguir os typos hieraticos creados pela arte medieval; nos baixos-relevos encostou-se pelo contrario ás obras semilares deixadas pelos romanos. Abstemio, estoico, desprezando todas as grandezas humanas, elle poude encerrar-se no completo isolamento do seu cerebro pensante, para o que repelliu até a collaboração de architectos que, durante algum tempo da sua vida, o auxiliaram em trabalhos mixtos, architectonicos

---

(1) W. Lubke. Obr. cit.

(2) Eugène Müntz, *Donatello* (in *Les artistes celebres*). Paris, Libr. de l'art, 1886.

e esculpturaes. E, seguindo o desenvolvimento da sua obra, vêmo-lo sentir a necessidade de abandonar as antigas estylisações, de procurar na natureza os elementos fecundantes da producção artistica e sobre elles, por aspiração a um altissimo ideal, definir a estylisação propria. Depois de nos apparecer hieratico em uma serie de magnificas estatuas, entre as quaes sobresahe, com singular grandeza, o *São João Evangelista* a que já nos referimos, encontramo-lo pagão nos seus notaveis baixos-relevos, nos medalhões encommendados pelos Medicis, nas *rondas* de creanças, nos seus *meninos*, especialidade esta em que se tornou celebre entre os mais celebres. Após este periodo, é que se nos afigura fixar-se a sua epoca realista, patente no *Zuccone*, no *Profeta Jeremias* e noutro ainda, o *Poggio* (?) e finalmente nesse estupendo busto de *Nicolo da Uzzano*, que parece feito hoje. Na estatua de *Poggio* desenha-se porém já a ultima phase da sua gestação esthetica, a phase definitiva, de completo retrahimento e, na qual, depois do severo bronze de *David* em que tenta a estylisação d'um novo *nú*, não o *nú pagão*, ataca a sua obra capital em varios episodios, a representação do *Precursor*, do *Baptista*, já em busto e em baixo relevo, edade infantil, e já nas duas grandiosas estatuas (*nú*) do Museu nacional e do palacio Martelli de Florença, edade adulta. Comprehende-se que num tal temperamento conhecido pela sua *terribilitá*, a qual lhe vinha do Dante cujo parentesco mental é sensivel em Donatello, num abstemio que fugia da mulher como da peste, o que explica a inferioridade relativa da sua obta feminina, comprehende-se, digo, que neste homem a religião christan encarnasse na figura do tremendo

Precursor, e que elle não sentisse o typo humanissimo e infinitamente tolerante do Christo; por isso o *Baptista* foi para Donatello o thema que mais commoção esthetica lhe despertou, e foi atravéz da respectiva concepção que elle conseguiu crear o *canon* (digamos assim) da sua estylisação pessoalissima, d'uma idealidade nunca excedida. A simplicidade, o soberano equilibrio, a harmonia e homogeneidade, a atmosphera espiritual que envolvem essas gloriosas creações da sua ultima maneira, nunca foram ultrapassadas e raro attingidas por qualquer esculptor. Por isso percebe-se que Benevenuto Cellini chame a Donatello «*il maggiore scultore che sia mai stato*». O que eu porém não percebo é que o snr. Müntz, ao mesmo tempo que colloca Donatello no logar que lhe pertence na hierarchia artistica, diga d'elle o seguinte na obra atraz citada:

«O esculptor florentino, repetimo-lo, contou innumeros discipulos e até hoje, passando por Bernin, nunca deixou d'inspirar a esculptura de todos os paizes. Mas deverá attribuir-se este facto a ter elle inaugurado um methodo realmente fecundo, realmente pedagogico? Não o creio. A sua influencia procede da superioridade do seu genio, não da superioridade dos seus principios. Artista sobre tudo espontaneo e original, elle nunca se occupou em elaborar uma doutrina; as suas incessantes contradicções, o imprevisto das resoluções que tomava, as suas fluctuações entre o estudo da natureza e o estudo do antigo só podiam desnortear os que viessem pedir-lhe conselhos e licção».

Uma tal affirmativa da parte de um homem altamente considerado no seu paiz é, quanto a nós,

um dos mais curiosos exemplos a apontar da applicação de criterios metaphysicos ás apreciações d'arte, ás questões d'esthetica; e isso torna-se bem mais claro se analysarmos detidamente a monographia do snr. Müntz, o que ahi se encontra de contradictorio. Porque, ao mesmo tempo que affirma a existencia d'uma rara *commoção esthetica* na obra de Donatello e considera superior a ultima phase d'essa obra, elle não liga os dous phenomenos, não os relaciona e não os sabe explicar.

Onde, na serie donatellesca, esse auctor vê contradicções, penso que deve vêr-se a procura d'um rumo esthetico, as varias tentativas para achar o caminho certo atravez do qual se encontre a expressão formal, sincera e nova que reclama uma grande corrente sentimental, differenciada da anterior. E, como o genial florentino a encontrasse, certamente se não preoccupou com traduzí-la ao mesmo tempo em forma abstracta que bem definisse um tal periodo de laboração artistica, convertendo-a em methodo pedagogico; a obra lá ficou, e basta.

E, dado isto, intende-se a razão da sua influencia, a qual foi sobremodo fecunda, porque levou cada artista a ser simples e expressivo. Essa fluidissima estylisação, esse «moindre habillement de l'idée», como chama Renan ao estylo, não se imita, é incoercivel; mas quando se sinta, e porque seja a simplicidade mesma, os artistas que nella se inspirem acabarão por ser simples, e portanto pessoaes, e portanto expressivos.

Donatello não creou pois uma *escola* no sentido vulgar da palavra, não commetteu mais um *crime* para ajuntar a tantos outros que encheram o mundo de imitadores banaes, de fazedores d'arte, que

não artistas; Donatello não creou um novo *canon*, um novo codigo de regras, de principios abstractos d'arte; não fez nada d'isso. Donatello, se se me permitte a expressão, descobriu a *escola da commoção esthetica*, creou uma nova atmosphera mental e inspirou artistas, elevando-os espiritualmente acima das sensualidades da arte decorativa e obrigando-os a revestir as suas idéas do *moindre habillement* possivel. E, pela maneira como soube *pôr* o *problema* da sua obra maravilhosa, por um tão notavel exemplo, elle communica, a todos os que o podem sentir, a intuição do problema d'arte a resolver, da forma de o conceber, de lhe achar a *equação* e a solução integral.

Outra e profundamente diversa foi a obra de Miguel Angelo, como diversa foi tambem a sua influencia, ou a dos romanos de quem elle deriva principalmente. Pagão, grandioso, empolado, epico, todas as suas idéas e todos os seus sentimentos nos apparecem vestidos d'uma pompa que nos deslumbra sem nos deliciar; assombra-nos como esse outro colosso, o Hugo da epopea que tudo via atravez de imagens epicas. Miguel Angelo é o mais *eloquente* estatuario que se conhece, é *grandiloquo*, mas essa qualidade está longe de corresponder sempre á *justeza* na expressão do sentimento; longe d'isso, até. Elle impõe-se pelo exagerado, pelo extra-humano das suas formas e é por isso mesmo que foi funesto aos que o seguiram. E' o homem que marca a decadencia da Renascença e *decadentes* são todos os que elle inspirou, dando a esta palavra o sentido que atraz deduzimos; elle é, como todos os grandes decorativos, Rubens,

Meyerbeer, Hugo, etc. [1] o gerador de toda uma serie de praticos habeis, mas rhetoricos; depois de produzir o *barocco* na architectura, Miguel Angelo foi, com os romanos, o principal inspirador do canon academico, do genero *pompier*, como se diz na linguagem d'atelier em França, e a que nós chamaremos *pomposo*, palavra que se nos afigura traduzir litteralmente o qualificativo francez.

Na egreja militante, a Donatello corresponde o florentino Savonarola que Alexandre VI mandou queimar porque queria a egreja restituida á mais ideal austeridade e pureza moral; a Miguel Angelo, pelo contrario, o guerreiro Julio II, verdadeiro Cesar romano, sôfrego de grandezas incommensuraveis. Assim tambem pelos Medicis se explica o delicado, gracioso e sensual que se chamou Raphael Sanzio.

Pagão no *Moysés*, verdadeira imagem do conquistador Julio II a cujo tumulo era destinado, pagão no *Juizo Final* da Sixtina, cujo Christo é bem a romanisação do Crucificado em Jove tonante, pagão se nos revela Miguel Angelo até na *Virgem e no menino*, o magnifico grupo da egreja de *Notre Dame* de Bruges. Nunca podemos por isso comprehender porque os esthetas o julgam iniciador da moderna *escola expressiva* [2]; a idéa nelle vive isolada da forma, a qual é sempre concebida se-

---

(1) Salvas as devidas proporções, bem entendido.

(2) «A estatuaria moderna, seguindo Miguel Angelo, preoccupou-se menos com a belleza physica do que com a expressão. Eu não me refiro, entenda-se bem, á estatuaria academica, a qual não faz mais, diga-se o que se disser, do que imitar a antiguidade sem a comprehender.» In **Eugène Véron**, *L'Esthétique*.

gundo o modo de ver dos romanos, que foi o de Julio II, o grande protector do colossal artista. A forma obedece pois a normas rhetoricas, exclusivistas e não deriva do fundo sentimental que a não gera; é independente, é soberana, e é romana á antiga maneira dos Cesares. Ella é pois a expressão d'um ideal de grandeza limitado a uma epoca morta, mas que se pretendia resuscitar: não vemos pois que ahi esteja o inicio do *expressivo* moderno. Miguel Angelo dizia muito bem que vinha do mundo antigo; só se enganava suppondo-se proveniente da Grecia, como já atraz apontamos. Foi um classico, um pagão genial, um rhetorico extra-humano, cuja linguagem os outros homens apenas aprenderam a balbuciar, imitando as suas formas grandiosas que deixavam por encher. A *pedagogia* michelangesca, servindo-nos da expressão do snr. Müntz, gera portanto o empolado, o *pomposo* e, diremos até, a negação do *expressivo*; porque, impondo o absoluto da forma, não raras vezes em opposição com o sentimento ou idéas a traduzir, provoca fatalmente o contradictorio, o illogico em arte. «A eloquencia (segundo Renan) tem exigencias imperiosas; o cuidado do estylo acarreta comsigo, por vezes, o sacrificio do pensamento.»

D'aqui devemos deduzir que a mais larga orientação pedagogica se deve a Donatello, o homem que derivou a forma do fundo de commoção e a reduziu á menor expressão material; como porém elle fosse um delicado, e repellisse o mundanismo, não admira que tambem este o repellisse a elle e que só tardiamente se lhe fizesse justiça. E não admira tambem que Miguel Angelo acabasse por

ser afâstado do ensino official, reconhecida a sua funesta influencia.

De resto a noção dos estylos só tardiamente tambem appareceu na esthetica; a differenciação dos diversos periodos da historia da arte e a sua caracterisação formal derivada do estado social são phenomenos recentissimos e, para muitos ainda, inacceitaveis. Não vêmos nós a maior parte dos criticos consagrados manterem-se dentro da mais *feroz* metaphysica, dentro do classicismo dogmatico? O mundo official da escola, por tendencia systematica eternamente a mesma no homem, estabelece regras rotineiras que o emancipem de pensar, acha formulas a que dá caracter universal, chancela-as com um grande nome e impõe-nas aos mancebos enthusiastas, maravilhando-os; em França, como em toda a parte, o dogmatimo erudito domina na escola official, apesar de notaveis professores que por lá passaram e das fortes correntes estheticas contrarias que nesse paiz se teem produzido em curto espaço de tempo.

Porque é preciso que notemos que, ainda no principio de seculo, a pintura chamada gothica era considerada arte barbara, tal qual como no tempo da Renascença e no tempo de Rubens; quando se organisou o Museu de Pintura de Bruxellas (1797) com os quadros existentes nas egrejas, confrarias e casas das agremiações e officios da Belgica, e com os que, tendo sido trazidos para Paris pelas tropas da Republica, mais tarde lhe foram restituidos, «não se fazia menção (num relatorio do conservador e organisador d'esse museu) dos *antigos*, pela razão de que a maior parte d'esses quadros são muito mediocres, e não satisfariam ao seu fim, o qual seria recordar o começo e os progres-

sos da arte.» E, accrescenta o sr. Ed. Fetis: «o que o conservador do futuro Museu denominava— os antigos, eram os quadros dos pintores anteriores ao seculo XVI...... e que hoje formam uma das partes mais interessantes do Museu.» [1]

Dominava então, como atraz deixamos dito, o amor do *antigo,* isto é, da arte grega e romana; movimento cuja obra capital é, sem duvida, o grupo *A Marselheza* de Rude, existente no Arco de triumpho da Estrella em Paris. Este modo de sentir perpetuou-se durante muitos annos, persiste ainda hoje, como o demonstra genialmente o grupo *A Dança* do fugoso Carpeaux que, por seu turno, nos poderá dar a representação symbolica da folia inconsciente do segundo imperio, de cuja côrte o referido esculptor foi o artista predilecto. A esse amor do antigo, tão caracterisado por *estylo Imperio*, seguiu-se o periodo que vae de 1830 a 1850, dominado por uma ausencia completa de gosto, a não ser que, por ironia, como espirituosamente diz o sr. Havard, se queira dar á maneira respectiva o nome de *estylo trovador* [2], constituido, como elle era, de reminiscencias de formas antiquadas mal intendidas e mal combinadas.

O periodo que vae de 1850 a 1870 é caracterisado por um conhecimento e uma interpretação mais séria dos diversos estylos; a Victor Hugo, pelo seu românce *Notre Dame de Paris*, a Prosper Merimée e, sobretudo, ao illustre architecto e archeologo Viollet-le-Duc, se deve a completa reha-

---

(1) Edouard Fetis. *Notice Historique* in *Catalogue du musée de Bruxelles*, (Tableaux anciens). Bruxelles, Mertens, 1889.

(2) Henry Havard. Les Styles.

bilitação dos estylos romanico e gothico. ([3]) D'essa corrente differenciadora deriva o progresso realisado nas theorias estheticas; em 1878 apparece, na *Bibliothèque des sciences contemporaines*, da casa Reinwald et C.ie, o livro do sr. Eugène Véron, *L'Esthétique*, pelo qual a theoria da arte entra finalmente na phase positiva, caracterisada pelo principio da *commoção esthetica*, como germen da producção artistica e base d'essa sciencia.

Qualquer d'esses periodos d'arte em França interessa particularmente ao estudo dos nossos esculptores, como veremos adiante. Os pensionistas portuguezes d'arte, que da Flandres passáram na Renascença a estudar em Italia, foram no presente seculo educar-se em Paris; não admira pois que entre a França e Portugal encontremos, no campo artistico, periodos concordantes em caracter esthetico e successão chronologica. Factos ha porem d'um caracter mais geral, que em ambos os paizes se produziram e que convém apontar; factos que procedem d'outras influencias e que muito concorreram para formar atmosphera e dirigir o gosto.

Immediatamente após a phase de imitação italiana, nos dous primeiros quarteis do seculo encontra-se entre nós uma arte guindada e fria; o seu mais notavel representante, o grande desenhador Sequeira, tão notavel, quer nos seus innumeros improvisos, quer nos grandes desenhos do fim da sua vida, ricos d'imaginação e de sonho e, ao mesmo tempo, verdadeiros modelos de composição, quer ainda nos seus esbocetos a oleo, onde todas estas qualidades se alliavam a uma *fougue* incon-

([3]) H. Havard e W. Lubke, obr. cit.

testavel, Sequeira surprehende-nos em quasi todos os seus grandes quadros pelo convencionalismo e amaneirado das attitudes, por um ar academico de pompa balofa que nos desconcerta. Ao norte, no Porto, distinguiram-se mais tarde os dois irmãos João e Guilherme Correia, excellentes desenhadores tambem educados em Paris, que mantiveram, na Academia portuense de Bellas Artes, uma verdadeira escola de desenho, embora dominada pelo espirito academico, pelo amor do antigo ainda hoje existente nesse estabelecimento. Os alumnos, que d'ahi sahiam, sabiam desenhar e d'isso foi notavel exemplo o proprio Soares dos Reis.

Afóra porem os casos d'arte academica, auctoritaria, do norte ao sul do reino pintava-se geralmente num estylo mais ou menos *trovadoresco* e reinava a correspondente confusão estylistica, que está ainda longe de nos abandonar, tanto nessa como nas outras artes; parece até que não fez senão crescer e medrar. Berlioz cita num dos seus livros [1] a confusão dos estylos que dominava na musica sacra franceza da primeira metade do seculo; missas se cantavam em Paris compostas da musica burlesca da *Cenerentola* de Rossini, por exemplo. Outro tanto succedia e succede ainda hoje entre nós; quem não se recorda dos *Kyrios*, como dizem os profissionaes, cantados com o thema do *allegro* da symphonia da *Semiramis*? Affirma-me um artista que o pittoresco chegou até se dar o *Qui tollis* encaixado na musica do *Largo al*

---

[1] Hector Berlioz. *A travers chants.* Paris, Calman Lévy, 1880.

factotum della citá, a celebre aria do barbeiro na opera de Rossini. E, nas artes decorativas, não vêmos nós apparecer o estylo que um ironista denominou *Luiz 1.º* e no qual se fazem moveis caseiros com talha d'egrejas? Os creadores d'esse aborto podem dizer-nos que tambem no seculo XVIII se applicou ás alfaiás do culto o estylo *rocaille* ou *rocócó,* que não foi creado em cheiro de santidade; mas esse facto generalisou-se por toda a parte e a applicação fez-se ainda assim conservando o estylo a sua pureza, e com adaptação adequada a cada organismo separadamente.

Mas não é tambem interessante que, depois de destruida torpemente a grandiosa habitação da rainha D. Leonor em Xabregas, no anno de 1878, se reconstruisse ahi um capitel manuelino adornando-o com um caminho de ferro?

Esta extraordinaria confusão, ignorancia e falta de sentimento artistico domina-nos ainda hoje, causando por vezes graves prejuizos á arte. Facil seria citar innummeros exemplos comprovativos do que affirmamos; d'isso porém já outros se encarregaram [1] e, se aponto o facto, é sómente para fa-

---

[1] Vejam-se entre outros:

Joaquim de Vasconcellos, in *A Arte Portugueza* (Conferencias, 1882), protestando contra a restauração dos quadros das *Janellas Verdes*.

J. M. Teixeira de Carvalho. *O tumulo do Infante,* in *O Instituto,* fev. e março de 1894. Coimbra.

Ramalho Ortigão. *O culto da arte em Portugal.* Lisboa, A. M. Pereira, 1896.

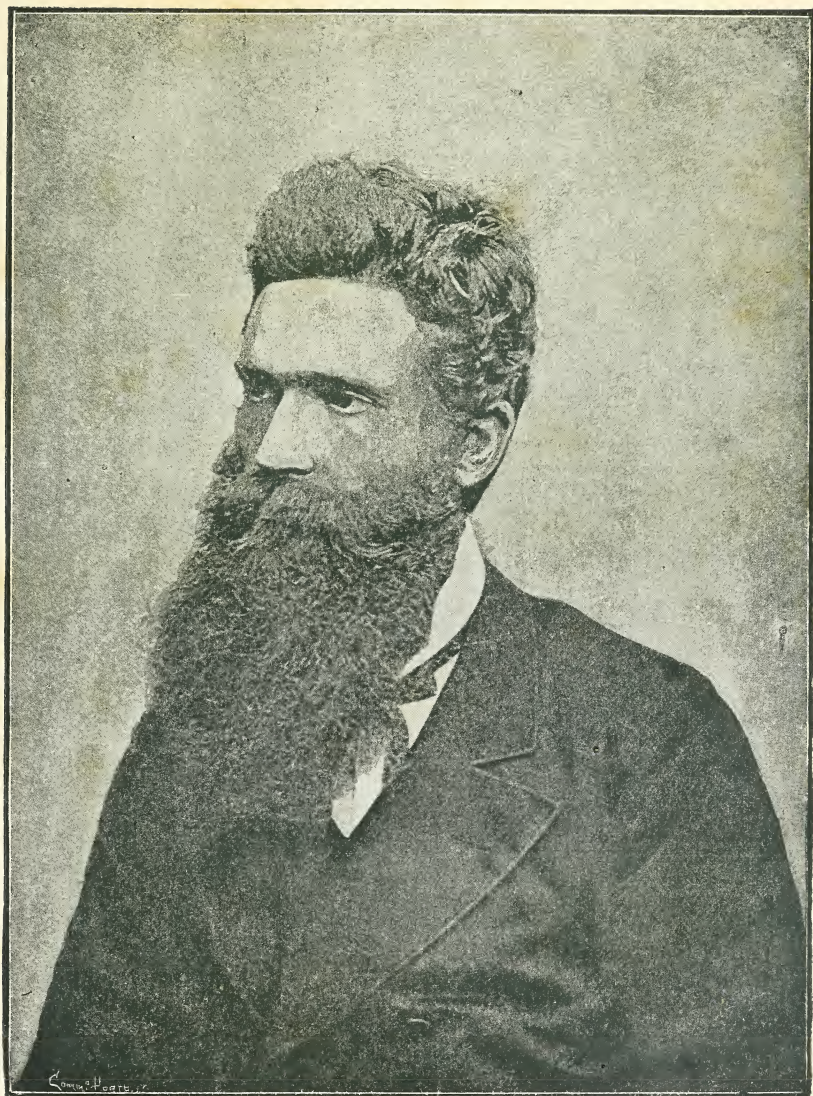
Já em 1843 o conde **A. Raczynski,** nas suas cartas *Les Arts en Portugal,* protestava contra os restauros que entre nós então se faziam; pelo que se vê é mania que pegou fundo e de ha muito tempo.

zer sentir as condições estheticas do meio em que os nossos dous grandes esculptores apparecem. As gentes desorientadas, ignorantes; a escola retrograda, academica, dominada ainda pelo amor do antigo. Não que eu queira condemná-las, ou pense em combatê-las; não curo d'isso neste momento, nem creio que curarei em qualquer outro. Mas é que certas paginas da vida dos dous esculptores só se explicam pela inercia aggressiva, quando não pela opposição declarada dos elementos da nossa sociedade. Ainda assim, para bem d'elles e por sentimento de justiça, devemos dizer que esses dous artistas foram ou são dous triumphadores; as suas obras impozeram-se á admiração de todos, ainda quando discutidas e por vezes até vilipendiadas. Mas resistiram sempre e resistem ás correntes adversas, não sufficientemente fortes para as alagar. E' o caso da symbolica *Comedia musical* de Wagner, d'esses maravilhosos *Mestres cantores de Nüremberg*, a mais notavel composição dramatica desde Shakespeare para cá.

O triumpho está porém longe de corresponder a uma nitida comprehensão das suas obras, dos seus esforços, da sua influencia no meio portuguez, e não são certamente as mais altas e fortes expressões por elles obtidas aquellas que lhes asseguraram a victoria; naturalmente são as obras de transição que mais se insinuam no gosto geral.

Por isso mesmo, por isso que a influencia sobre o meio não deva proceder d'estas, mas sim das outras, é que o estudo consciencioso dos dous artistas se impõe como um dever da critica d'arte. E' o que vamos tentar fazer.

SOARES DOS REIS

(1847-1889)

SOARES DOS REIS—AOS TRINT'ANNOS D'EDADE

Soares dos Reis

Quando em Portugal appareceu a estatua de Soares dos Reis *O Desterrado* (1872) e ainda mais quando, dous annos depois, elle produziu *O artista na infancia* (1874), grande foi a commcção do nosso mundo de dilettantismo e critica d'arte; essas duas obras contrastavam tão vivamente, quer como expressão quer como forma, com tudo o que anteriormente se havia feito entre nós, que o publico commoveu-se, agitou-se e, finalmente, sentiu que alguma cousa de grandemente diverso e novo se encontrava nos dous marmores. No primeiro d'elles, impressionou sem duvida a simplicidade apparente da linha geral e a singeleza da expressão physionomica; na segunda, o realismo na representação do *nú*. E digo sem duvida, porque encontro nas palavras do snr. Ramalho Ortigão motivo para affirmá-lo; é do *in folio* que o Centro Artistico Portuense publicou em homenágem ao malogrado estatuario [1] que as extraio. Lê-se ahi: «*Ramalho*

---

[1] **Album Phototypico e descriptivo das obras de Soares dos Reis,** *precedido d'um perfil pelo dr. Alves Mendes.* Porto, Typ. Occidental, 1889.

Ortigão chamou a Soares dos Reis um anti-rhetorico e um extra-litterario.»

Mas, facto curioso, essa impressão causada no meio portuguez apparece-nos sempre diversa e dependente do caracter, educação mental ou profissão de quem no-la transmitte. Para uns Soares dos Reis é um *grego*, para outros um *realista*; para a maioria dos seus discipulos d'esculptura elle era um *classico*, um despota na applicação das leis do respectivo *canon*; para os que frequentavam as suas lições d'estylisação um *naturalista*, incutindo sempre nos ouvintes o criterio da necessidade do estudo do modelo vivo.

Tudo isto nos surprehendia devéras; e, não tenho conhecido pessoalmente a Soares dos Reis, restava-nos ir buscar, ao estudo directo das suas obras, ás informações escriptas existentes e ás oraes das pessoas que com elle haviam privado, os elementos de que careciamos para conciliar as diversas opiniões, ligando-as, se possivel fosse, por um criterio qualquer.

Até hoje, ácerca do nosso malogrado esculptor, existem apenas, cremos, as publicações citadas neste nosso trabalho e ahi poucos elementos encontramos dentro do nosso ponto de vista. Quanto ás informações verbaes, difficilmente podemos libertar da influencia pessoal do narrador aquellas que conseguimos colher; julgamos até preferivel não abusar d'esta fonte de informação e mais prudente partir do estudo directo das obras do artista e do seu programma d'estudos para a avaliação do seu valor esthetico. E assim fizemos, percorrendo a vida do Soares dos Reis desde os seus primeiros annos de estudante.

O temperamento do artista

Antonio Soares dos Reis nasceu a 14 de outubro de 1847 em Villa Nova de Gaya, terra que parece destinada a patria dos nossos grandes esculptores [1]; a sua familia era de modestos commerciantes. Apesar de ter apenas recebido uma pequenissima educação mental que mais tarde enriqueceu com muitos e variados estudos, cedo revelou serias disposições artisticas e, sem duvida, por influencias estranhas á familia, conseguiu matricular-se na Academia Portuense de Bellas Artes; ahi, desde logo se accentuou o talento que possuia e, contra vontade do pae que desejava chamá-lo para o seu negocio, Soares poude continuar a cursar as aulas. Deve dizer-se que, a esforços dos seus professores, deveu o nosso artista ter completado os seus estudos de esculptura e, ainda a elles, a sua ida para Paris e mais tarde para Roma, na qualidade de pensionista do Estado.

---

[1] Além de Soares dos Reis e Teixeira Lopes, nasceu tambem em Villa Nova de Gaya o esculptor snr. Santos cujo talento, muito real ao que parece, se tem revelado até hoje infelizmente em pequeno numero de obras; um pouco a montante de Gaya, em Avintes, nasceu o nosso actual pensionista na Escola de Paris, snr. Baptista de Sá, que para o anno conclue ahi o curso e teve uma menção honrosa no *Salon* do presente anno com o seu grupo pagão— *Ganimedes arrebatado por uma aguia.*

A um tal plano de vida oppozera-se, ao principio, a vontade paterna, como para a saida de Portugal se oppoz a terna e profunda amisade que ligava o artista a sua mãe; vencidas porém uma e outra, lá foi o artista para Paris, onde obteve as maiores recompensas da Escola, regressando ao reino por occasião da *Communa*. Mas, como não houvesse completado o tempo legal do estudo em França, por proposta dos professores da Academia, foi passar cerca de dous annos em Roma, regressando definitivamente a Portugal no anno de 1872, com 25 annos de edade portanto.

Os professores de Soares dos Reis em Portugal foram, penso eu, João Correia e o esculptor Fonseca, ambos já fallecidos. Classica, absolutamente classica foi a educação recebida pelo nosso artista na Academia do Porto; conhecemos grande parte dos desenhos feitos nesse tempo por Soares, desenhos religiosamente conservados por um dos seus discipulos, o snr. Serafim das Neves, hoje professor da escola industrial Nun'Alvares de Vianna do Castello; esses desenhos já de figura, já de architectura e decoração, revelam-nos no artista uma notavel disposição natural, ao contrario do que succede com os esculptores que geralmente desenham mal. Soares desenhava egualmente bem a crayon e á penna, e, desde muito moço, manifestou o enthusiasmo pela architectura, então classica, que mais tarde o levava a estudar as egrejas e decorações romanicas e gothicas. E' para notar uma dupla e egualmente intensa tendencia de sensibilidade do artista para a linha e para a forma; nos seus esboços, nas suas *notas* (digamos assim) de laboração mental, vamos depois encontrar indifferentemente, ou a *maquette* em barro na qual rapi-

damente fixa a fórma, a attitude, o gesto que lhe acudiam ao cerebro, ou o *croquis* rapido e vivamente tracejado em que a figura fica tambem integralmente definida.

Em Paris estudou esculptura principalmente com *Jouffroy*, cujo espirito critico era reconhecido por todos os artistas seus contemporaneos, os quaes assiduamente o consultavam; e crêmos que tambem com *Cavelier*, porventura o mais *pomposo* de todos os esculptores francezes modernos, dentro da phase classica. E' de crêr ainda que estudasse desenho com *Yvon*, ha poucos annos fallecido e que foi mestre de todos os nossos artistas, que estiveram em Paris, até Antonio Teixeira Lopes. Yvon ensinava desenho pelo *canon* rigoroso dos *modulos*, como se o corpo humano fosse uma peça de architectura classica.

Em Roma não sabemos com quem estudou; mas é natural que ahi, mais ainda do que em Paris, fôsse por completo classica a educação recebida. Quando de lá veio, trouxe comsigo a estatua *O Desterrado*, cujo gesso ficou em *Santo Antonio dos Portuguezes*; ora essa estatua é *grega* no sentir geral da figura, ou melhor na sua forma. Mas nella define já Soares dos Reis o caracter fundamental do seu temperamento artistico, o de um verdadeiro *estatuario*, que ficou até ao fim da sua tão curta e dolorosa existencia; nos desenhos e *maquettes*, que de continuo fazia, revela fortemente esse caracter, de ver sempre sob o aspecto de *estatua*. A *forma* domina-o absolutamente.

Entretanto facil é de notar que o problema da *expressão* se apoderou d'elle quasi após o regresso a Portugal, e que forcejava por se emancipar da tyrannia escolar, por encontrar typos formaes no-

vos em que vasar a sua vivissima commoção esthetica; o facto resalta da comparação do *Desterrado* com o *Artista na infancia.* E, a este respeito, lembra-nos um episodio, que em tempos nos contaram, passado com Soares dos Reis e que coincide com o estado mental que lhe vimos attribuindo. Um critico d'arte, vendo apparecer o *Artista* e guiado por pontos de vista symbolicos e de synthese, disséra que o marmore representava *A infancia da arte*; e o esculptor, num dos accessos de irascibilidade que lhe eram habituaes, todo se enfureceu contra o critico, porque em realidade não pretendêra produzir um symbolo e apenas tratar um caso particularista. Porventura, já cançado de cousas abstractas, de systemas, de symbolos, e procurando commoção na contemplação do elemento vivo, do caso concreto, a sua furia explicar-se-á pela situação de não haver sido comprehendido.

Soares dos Reis, fundamentalmente d'uma infinita bondade e ternura, d'uma ingenuidade incantadôra no seu viver, era ao mesmo tempo um elegiaco e um hypersensivel d'excessiva irritabilidade; este ultimo estado revestia porém o aspecto do que os francezes denominam *une soupe au lait,* verdadeira tempestade num copo d'agua que, apesar de attingir espantosa violencia, logo de todo serenava. São vulgares os casos de tortura a que a extrema sensibilidade condemna os grandes artistas; os arrebatamentos de Beethoven e Wagner eram da mesma natureza dos de Soares dos Reis; e, quando uma rigorosa educação de maneiras, como em Chopin a quem Liszt chama *principe*, impede a manifestação immediata e violenta da passageira indignação, então mal vae ao artista, porque é fatalmente victima prematura d'esse regime de

constrangimento, como succedeu ao celebre musico polaco após a ruptura com Georges Sand. Facto é, porém, que tal modo de ser perturbava a apreciação de Soares relativamente não só ao meio envolvente, como aos seus collegas da escola que haviam sido os seus mestres. Procurando novas vias em arte, como a sua obra desde o começo denuncia, Soares não tratava de aferir a difficuldade que encontrava elle mesmo, moço e cheio do mais nobre talento, com a que encontrariam certamente os bons velhotes da Academia que não queriam, e muito menos do que elle podiam lançar-se em novos estudos. Liszt, no livro atráz citado, defende com ironica bondade os retardatarios que atacavam o genial Chopin e as suas arrojadas innovações incomprehendidas ao tempo, dizendo que elles depois de, com tanto trabalho e difficuldade, haverem adquirido, quando moços, um certo peculio de conhecimentos, não teem quando velhos nem força, nem malleabilidade para refazer toda uma educação. Na edade madura já as molas da machina mental estão cançadas e a sensibilidade diminuida.

Voltemos porém ao *Desterrado*.

Dissemos que essa estatua define o temperamento do mestre, a feição capital do seu talento que é a d'um *estatuario;* assim é com effeito. Mas, além d'isso, ella dá-nos tambem a nota do seu modo de ser moral que é o d'um *elegiaco*; na physionomia d'esse *deus da desolação* está bem impressa a funda tristeza, doce e resignada, de quem não póde ou não procura luctar contra um destino adverso e fatal. E esta corrente de fatalidade parece envolvê-lo durante toda a vida.

Conta Valentina de Lucena, num artigo publicado no *Reporter* por occasião do suicidio de Soa-

res, que pouco tempo antes se encontrára com elle em Lisboa e, vendo-o mergulhado em profunda melancolia, lhe fallára da arte como fonte de consolação para os combates moraes. Soares respondeu-lhe com «expressão de inconsolavel desalento nestas palavras pronunciadas baixinho:

—Consola de muito, mas não consola de tudo!...»

Por essa epoca projectava elle fazer um *pendant* ao *Desterrado*; seria o *Naufrago*, cuja primeira idéa nos ficou conservada num desenho do *nú* e representa um homem agarrado aos rochedos, gritando no auge do desespero e olhando para longe.

Tracejado com extraordinario vigor, sente-se ahi o *Desterrado* de todas as alegrias da terra, vendo approximar-se o *naufragio* da sua existencia e appellando, numa agonia titanica, para um soccorro que tarda em chegar...

Afinal não chegou. E o genial artista afundiu-se para sempre no mar insondavel da sua lenta e pavorosa tortura...

Fôra um incomprehendido, um *desterrado* que acabou em *naufrago*.

O naufrago. *Fac-simile* d'um desenho de Soares dos Reis.

Reducção a $\frac{2}{3}$ do original.

A obra de Soares dos Reis

A obra de Soares dos Reis, mencionada no catalogo que adiante publicamos, foi realisada nos dezesete annos que vão de 1872, ou desde o regresso de Roma, até 16 de Fevereiro de 1889, dia do seu fallecimento; mas, se para muitos a caracteristica do verdadeiro talento é a fecundidade, não deve partir-se do numero relativamente pequeno dos trabalhos nessa obra comprehendidos para se ajuizar do valor do mestre. A esculptura é, em primeiro logar, uma arte *cara;* demais, Soares veio estabelecer-se num meio ao tempo pouco favoravel á cultura artistica, as encommendas não affluiam e os annos passavam-se numa relativa improductividade. Póde dizer-se que, só nos fins da vida, é que esse estado de cousas começava a modificar-se, sem comtudo já poder aproveitar-lhe. Assim é que a sua imaginativa não encontrou themas em que se exercesse; foi principalmente no *retrato* que elle mais trabalhou. E, como no meio envolvente não encontrasse muito pasto para a grande laboração esthetica do seu espirito, foi justamente sobre o retrato que as suas faculdades de idealisação incidiram com maior vigor.

O Desterrado (1872), o primeiro em data dos seus trabalhos, passa comtudo pela sua obra capital; tal é a opinião dominante no publico e ex-

pressa em varias publicações. Dias depois de feita esta conferencia e de affirmado isto mesmo, numa revista franceza [1], a par de varias *fantasias* ácerca das cousas do nosso paiz, genero este que, apesar de lisongeiro para alguns, vae de ha tempos para cá revelando-nos ao estrangeiro d'um modo bem differente do real, deparamos com a seguinte critica á obra do nosso illustre esculptor, que aproveitamos intercalando-a aqui: «Na esculptura citaremos em primeiro logar Soares dos Reis, cujas obras capitaes são *O Desterrado* e *A Saudade*, duas melancolicas figuras, *pendant* uma da outra. Soares dos Reis é o maior esculptor portuguez aquelle em cuja obra, por assim dizer, se incorporou a alma melancolica da raça. Assentado num rochedo, um mancebo nú, com as mãos cruzadas e apoiadas a um lado, olha para as ondas a que vão misturar-se as suas lagrimas; a cabeça pendente resume, num movimento admiravel, todo um poema de solidão, de amargo infortunio e de desespero silencioso. Tal é *O Desterrado*. *A Saudade* é symbolisada por uma rapariga em quem se incarna delicadamente a doce belleza portugueza. De pé, envolta em castas roupagens que apanha de leve com a mão esquerda, a cabeça um pouco inclinada sobre a mão direita, os olhos mergulhados num longe vago, ella deixa caminhar o pensamento para um infinito de sonhos mortos. Nas outras obras de Soares dos Reis: *A arte na infancia*, sonho d'uma graça suprema, *A flor agreste*, rosa humana feita marmore, *O abandonado;* nos seus admiraveis bustos, encontra-se a energia

---

[1] *Le Portugal (1498-1898)*. Na *Revue encyclopédique* Larousse, n.º 247, de 28 de maio de 1898.

O DESTERRADO

(MARMORE)

do modelado, o calor do traço, a harmonia da linha, e sobretudo essa negra melancolia que fatalmente devia conduzir ao suicidio aquelle que o mestre A. Mercié, seu companheiro de Roma e seu amigo, considerava como o mais forte temperamento da respectiva geração.»

Difficilmente encontrariamos, tão completamente formulada, a opinião corrente ácerca do nosso grande esculptor, a quem a critica, nem depois de morto, quer deixar de contrariar, fazendo-o sentir o que elle não sentia e até chorar quando elle não chorava. (1)

---

(1) Ao que parece, *O Desterrado* tenta inspirar-se nos seguintes versos das *Tristezas do Desterro* de Herculano:

> Terra cara da patria, eu te hei saudado
> D'entre as dores do exilio. Pelas ondas
> Do irrequieto mar mandei-te o choro
> Da saudade longinqua.................
> ....
> .... aos olhos turvos
> Não sentida uma lagrima fugiu-me
> E devorou-a o mar..................

O estudo da estatua revela-nos porém bem diversa a commoção esthetica geradora. As faces ficaram absolutamente impassiveis, sem as contracções caracteristicas do choro. A bocca tem a correcção maxima e a indifferença parada do caso typico escolar, da *bouche en cœur* na posição inexpressiva; quando vista de lado e de relance, póde apparentar o movimento amargo e concentrado, correspondente ás lagrimas tragadas e não deixadas correr em liberdade. Mas essa impressão desvanece-se rapido.

O olhar é de facto turvo, de profunda tristeza e desanimo, mas absolutamente calmo e doce. Rigida, congelada, sem movimento, fixa-se uma pseudo-lagrima na face direita; antes lá não estivera puerilmente banal, quando muito a enfraquecer e contradictar a expressão physionomica que tanto se harmonisa com a altivez modesta e digna do seu auctor. Melhor nos parece não a vêrmos.

Esta opinião carece corrigida para bem da arte nacional. Affirmar, como geralmente se affirma, que Soares é um *immenso talento* e, ao mesmo tempo, dizer que *O Desterrado* (1872), *O Artista na infancia* (1874) e *A Saudade* (1875) são as suas obras capitaes, equivale isso de facto a negar-lhe *talento*. Essas obras são as que elle primeiro produziu, quando ainda sob a tyrannia do ensino escolar, quando não emancipado e portanto sem completa revelação de poderosa personalidade; ora se depois d'isso, uma vez entregue a si proprio e isolado da tutella da escola, elle não produziu mais obras capitaes, é porque, nos seguintes trabalhos, nos apparece diminuido. O *immenso* converte-se em *limitado*, o esculptor foi apenas uma bella esperança e uma desillusão; em quatorze annos de vida artistica sómente uma vez, na *Flor agreste* (1881), é que nos revelará ainda essa esperança.

Isto basta, quanto a nós, para mostrar a falsidade das criticas correntes; e o respeito que se deve a uma vida de grande honestidade e elevação mental impõe a revisão d'um processo passado em julgado.

Além d'isso Soares dos Reis não foi méramente um estatuario; foi um professor que deixou discipulos notaveis, foi um propagandista da Arte como poucos, um agitador d'idéas e um *frayeur de routes* no nosso meio sórna e saloiamente pretencio-

---

Da proveniencia litteraria pequena ficou afinal a contribuição porque, dentro da sua obra, Soares chega, em parte, a sentir d'uma maneira pessoal, propria. Aos versos de Herculano deve-se *a lagrima não sentida* e pouco mais; todo o resto da estatua veiu d'outras fontes, é independente do sentido expresso na poesia.

so; foi um incorrigivel idealista, um delicado e terno sonhador que imaginou venturas todas feitas de simplicidade e de meiguice; que, edificando no alto pensamento uma graciosa e elegante torre de marfim, onde metteu as suas illusões, morreu afogado em amarguras sem querer deitar por terra essa obra da sua ingenua e veneravel imaginativa. A contradicção patente na sua obra, lucta da forma com o sentimento, prostrou-o; morreu d'uma *hyper-esthesia* irrealisavel praticamente, porque tudo via atravéz de formas e suppunha que logicamente se podem ligar cousas antagonicas, heterogeneas. O erro tão commum aos artistas; nem mais, nem menos.

Para se julgar um tão nobre espirito é pois necessario vê-lo no conjuncto de todas as suas manifestações, desde o principio até ao fim da sua existencia d'arte, sem o que póde incorrer-se no feio peccado de não deixar tranquillo no tumulo quem soffreu de mais em vida. *Parce sepultis.*

Tal é o nosso intuito ao tentarmos definir o perfil artistico do malogrado esculptor.

O Desterrado é com effeito uma bella estatua, mas sem forte personalidade ainda, apesar da nobreza geral da concepção; influenciada pelos marmores gregos, por todo esse mundo de formas maravilhosas que, em Paris e Roma, vivamente impressionaram sem duvida o estatuario de nascença, ella apresenta na sua plastica aspectos de um equilibrio soberano; é alem d'isso primorosa de modelação e execução. Sob o ponto de vista expressivo porem ella é, quanto a nós, contradictoria.

Aquelle gesto de dedos, proposital e elegante-

mente encruzados, casar-se-ia melhor com uma expressão sorridente e attenta; ao passo que o sentimento de desanimo impresso no rosto exigiria, como complemento, as mãos abandonadas, por inuteis para qualquer acção. Mas, se assim houvesse procedido o artista, dentro da logica exigida pelo thema, outra seria a correspondente composição da estatua; e, para nós, ella foi imaginada na absoluta soberania da forma, independentemente do sentimento a exprimir que, só depois, se communicou apenas á cabeça, ficando o corpo preso á concepção theorica e convencional da escola esthetica para a qual «a esculptura se occupa do corpo e a pintura da alma».

Ora a resultante contradicção não se teria dado se o esculptor, em logar de querer representar uma imagem *divina* á maneira heraldica dos gregos, um symbolo pagão d'um sentimento *unico*, um *nú* que nos não commove porque o não conhecemos, fosse ao elemento vivo, aos repellidos da sociedade, aos *desterrados* das alegrias e bens do mundo e, na visão do drama real, do *elemento humano*, com toda a sua brutalidade apparente, a sua complexidade e logica exteriorisação, bebesse o germen da commoção esthetica; se, em logar de se soccorrer de formas d'uma outra civilisação e de ter *imitado*, fosse buscar o pathetico aos elementos da vida popular ou burgueza, observados directamente como documento unico a consultar.

Mais tarde veremos como, quando assim procedeu, Soares dos Reis encontrou assumpto para transcendentes idealisações que, inconscientemente, se produziram no seu espirito, e portanto não chegaram a revelar-lhe o verdadeiro caminho a seguir.

No *Desterrado* só a expressão da cabeça é que provem da commoção sentida; o resto é composto segundo o *canon* classico e obdece a convencionalismos, a imposições de caracter méramente decorativo. A dôr moral da expressão physionomica não lhe macerou as faces, não lhe perturbou o perfeito equilibrio sadio e robusto da linda carnação olympica; os deuses são eternos e eternamente bellos. Um tal symbolo não pode pois commover-nos e simplesmente nos encanta os olhos com a sua forma inexpressiva mas encantadoramente decorativa; a commoção do rosto não penetra todo o seu ser, que fica e nos deixa insensiveis. E' pois sem duvida bellamente composta a estatua, mas estheticamente falsa.

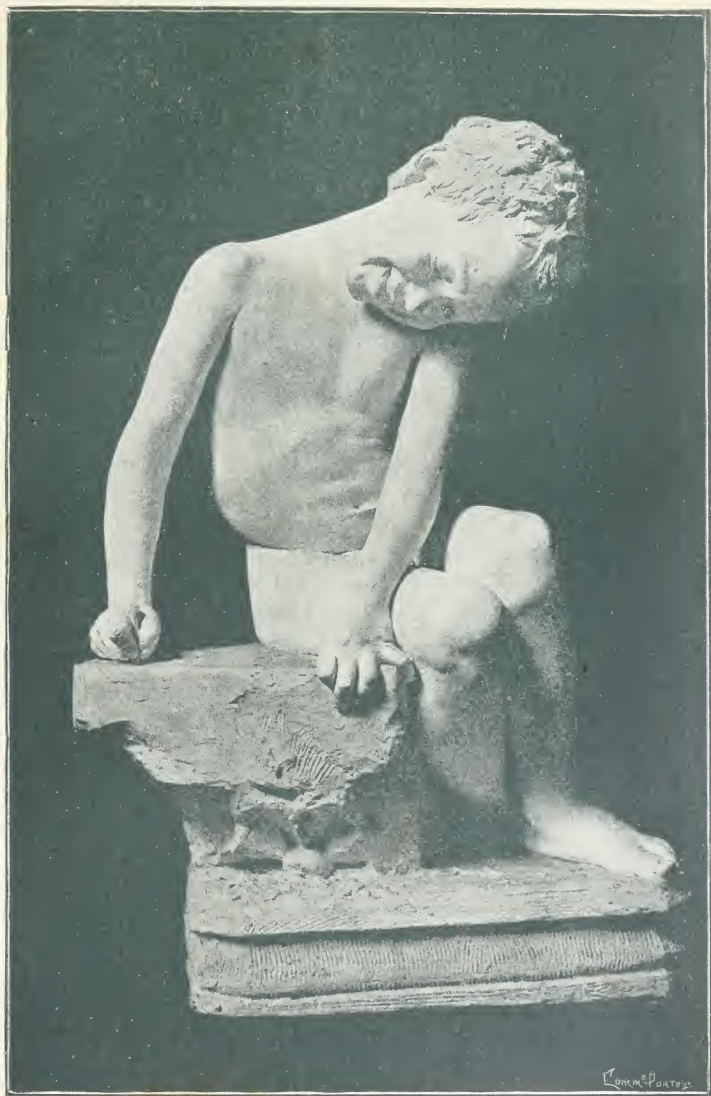
Entre esta obra e *O Artista na infancia*, Soares fez apenas dous bustos que se acham no Brazil e que não conhecemos; foram porém construidos por photographias e portanto são de menor importancia para o estudo que nos propomos fazer.

O Artista na infancia revela-nos já no auctor preoccupações estheticas em lucta com a orientação classica recebida nas escolas que frequentou. Notemos, porém antes de mais nada, que o *Desterrado* fôra feito em Roma, segundo modelo que á primeira vista se conhece ser italiano, no meio de todos os thesouros d'arte classica e da atmosphera artistica ahi existentes; o *Artista* foi feito no Porto, segundo modelo portuguez, sem thesouros nem atmosphera d'arte de qualquer especie. Informam-nos de que, no Atheneu, existem ainda provas de que muitas partes da primeira d'estas estatuas foram apenas *moldadas* sobre o modelo. Apesar d'isso, só por um milagre da natureza acreditariamos no absoluto realismo constructivo do *Dester-*

rado; para nós houve arranjo, houve ponderações ahi introduzidas, alem de que a attitude demonstra flagrantemente a influencia da atmosphera de classicimo suggestionando o artista.

Tudo é diverso no *Artista na infancia*. A scena adivinha-se. Está-se edificando o Templo e, sentando-se num bloco de marmore apenas desbastado para um capitel ou uma consola, o rapaz põe-se a riscar no leito da pedra umas quantas garatujas e, ao mesmo tempo, sorri-se *espirituosamente*; as pernas permanecem immoveis e encruzadas, ao passo que o tronco todo se torce sobre a direita e a cabeça descae do lado opposto, fincando-se á mão esquerda, preciosa, quasi torturadamente, num dos angulos do bloco. Ao contrario do corpo do *Desterrado* tão elegante e classicamente proporcionado, o corpo do rapaz é rude e francamente realista, massiço e tosco em partes, nos pés principalmente; e, além de não idealisado ou estylisado, a sua attitude é torcida, inesthetica, feia, não gera em nós commoção alguma elevada. Ora, em vez d'assim proceder com relação á cabeça, quando pretendeu exprimir o sorriso com que o rapazito acolhe a revelação do seu talento artistico, talvez porque á sua alma elegiaca fosse impossivel evocar a menor alegria, Soares visivelmente consultou e estudou as expressões hilariantes tão vulgares nas obras classicas e da Renascença, e limitou-se a reproduzí-las, a estylisar dentro da respectiva concepção pagan. Aquella finura de riso toda *bom tom* quer-nos parecer incompativel já com a rude plastica do corpo, e já com a idade do modelo reproduzido.

Demais, quanto a nós, aqui mais uma vez se revela o erro na procura do *elemento humano*. Por-

SOARES DOS REIS

O ARTISTA NA INFANCIA

(GÊSSO)

que, longe de tratar o caso vulgar do garoto pobremente vestido, *o artista na infancia*, deu-nos um *nú*, uma concepção geral, synthetica, sendo que depois todo se irritava por acharem-no symbolico, por lhe chamarem *A infancia da arte*, o que elle não queria que fosse, e que afinal nem era, nem deixava de ser.

D'estes factos resultcu contradictoria a obra, em nossa opinião. A concepção heraldica, bem como a influencia ainda muito viva do *nú*, ambas trazidas das escolas, explicam a genese do *Desterrado* e do *Artista na infancia;* entretanto é tão profundo o contraste entre as duas obras, tão brusca e violenta a passagem d'uma para outra, que se nos afigura sobremaneira estranho não ter o esculptor attentado nisso e tirado d'ahi conclusões tendentes a resolver-lhe o problema da estylisação e a modificar portanto o seu modo de fazer; depois veremos no seu programma d'ensino que esse facto se não deu.

Desde já porém nos parece indiscutivel que a influencia do elemento natural estudado directamente sobre o caracter differencial e adquado da estylisação a obter, ou a empregar, se não realisava em Soares dos Reis sempre que se tratasse do *nú* ou de assumptos e dados estylisticos que podessem ou houvessem sido tratados dentro da arte pagan. As duas cousas ficavam nitidamente separadas, e as provas do seu concurso para professor dão-nos d'isso um novo e flagrante exemplo; estylisação pessoal só a encontrará inconscientemente em certos estados d'alma provocados por themas absolutamente modernos e, apesar de procurar um criterio definitivo que lhe resolvesse o seu problema esthetico, não viu que elle estava exactamente

na generalisação d'esses casos achados fóra do classicismo.

Isto nos confirmam ainda os dous trabalhos do anno seguinte: a *Cabeça de negro*, verdadeiro estudo do natural *attenuado*, que está a pedir o exuberante e franco naturalismo de Rubens nesse estudo de cabeças de pretos existente no museu de Bruxellas, preparação sem duvida para os seus quadros da Visitação dos Reis; e a estatua da *Saudade*, pertencente á familia Chamiço, d'uma belleza muito conhecida a qual, afóra a deliciosa expressão da physionomia, um encanto de graça doce e ingenua, d'uma melancolia que se integra ainda no thema fundamental O *Desterrado* e que, por isso mesmo, é sinceramente sentida e traduzida, não passa comtudo d'uma reproducção das estatuas gregas, dos barros de Tanagra, ou até da celebre estatua romana do Vaticano — *O Pudor*. [1]

Mas em 1876 dá-nos o esculptor a grandiosa

---

[1] Soares dos Reis tratou o thema da *Saudade* ainda d'outra forma, a do gesso pertencente ao snr. Baptista de Sá, n.º 4 do catalogo adiante publicado; representa elle uma mulher egualmente coberta de pannejamentos gregos, as duas mãos encruzadas e apoiadas no hombro esquerdo, a cabeça descançando sobre ellas e olhando para a frente. O gesso em questão, cuja existencia somos nós os primeiros a publicar e de que tivemos conhecimento por gentilissima communicação do filho do possuidor, nosso laureado pensionista de esculptura na *Ecole des Beaux Arts* de Paris, está longe de ter o valor d'um trabalho acabado; é talvez uma primeira concepção do thema, que o artista teria posto de parte uma vez achada outra solução posterior julgada melhor. Entretanto é digno de menção para o estudo da personalidade artistica de Soares dos Reis.

O CONDE FERREIRA

(GÊSSO)

estatua do *Conde Ferreira* e ahi, graças ao assumpto, em frente do *elemento humano* vivo e presente aos olhos do artista, vemos pela primeira revelar-se em toda a liberdade o seu poderoso genio. Não se tratava d'uma obra symbolica, ou allegorica; era apenas fazer o retrato d'um homem vestido á moderna, de farda, gran-cruz a tiracolo e calças prosaicas de lista doirada, objectos estes que, para ventura da arte portugueza, nunca os gregos nem os romanos conheceram.

Dada pois a natureza do assumpto, o qual de maneira alguma podia ser concebido dentro do heraldico consagrado pelo mundo antigo ou pela Renascença, o artista achava-se desde logo na mais completa emancipação das formas e leis do estylo classico, e sómente suggestionado pela onda de bondade e de altos sentimentos caritativos que lhe vinham dos legados de Ferreira para a construcção de mil escolas primarias e de um grandioso manicomio; então a sua alma tão sensivel, simples e generosa vibra de profunda commoção e deita para fóra de si esse assombro de expressão e de grandeza moral, ao mesmo tempo que de delicadissima modestia, a modestia de Soares dos Reis. Tal é o marmore em que o artista nos transmitte a parte mais sublime do seu peregrino espirito e urge que elle seja apeado do sitio onde se acha no cemiterio de Agramonte, exposto ás intemperies do nosso humido e tão variavel clima, e que carinhosamente o abriguem, para que se não diga que não soubemos conservar ao paiz essa joia de incomparavel valor. Que lhe substituam uma copia, de marmore ou de bronze, feita aqui ou lá fóra, que para isso ainda o gesso existe na Academia de Bellas Artes; mas que esse augusto

symbolo esthetico dos mais fecundos sentimentos humanos não se perca para sempre. [1]

O artista representou o *Conde Ferreira* na mais simples e despreoccupada attitude. De pé, a mão esquerda apoiada num pequeno plintho, a direita com o polegar mettido entre dous botões da farda, o Conde parece olhar de cima, dolorosa e bondosamente, para as miserias humanas que procurou aliviar.

Nada mais. Mas tudo nessa estatua está penetrado d'um mesmo sentimento, tudo se funde harmonicamente na mesma expressão; maravilha de nobre sinceridade, a traducção d'esse *elemento humano*, como diria Wagner, do thema fundamental — *A Bondade e a Caridade* — encarnando num caso concreto, burguez, dos nossos dias e conservando a linha de sublime modestia apesar da magnificencia do traje.

Parece que da bocca cahem sobre os infelizes palavras de doce consolação; mas ainda mais expressivos os olhos que de cima os envolvem numa onda de ternura, de carinhos que diriamos inspirados por Anthero de Quental e repassados d'esse «mystico soffrer feito só de ternura e da paz da nossa hora derradeira».

> ...teu olhar de piedade
> E (mais que piedade) de tristeza...
> Não era o vulgar brilho da belleza,
> Nem o ardor banal da mocidade,
> Era outra luz, era outra suavidade
> Que até nem sei se as ha na natureza...

---

(1) Depois de feita esta conferencia, alguem nos affirmou que a Meza da Ordem da S.S. Trindade, á qual pertence esta

Não é com effeito, esse obtido por Soares dos Reis, o vulgar brilho da belleza classica; é uma suavidade que poude tambem existir na alma do grande elegiaco, irmão gemeo do poeta até no suicidio, e que por elle encontrou a sua idealisação esculptural maxima.

Accresce que essa expressão é genuinamente portugueza; o Conde fôra um homem do povo portuguez e a caridade assim interpretada era tal qual a praticava o artista. Vejam-se essas mãos extraordinarias de delicadeza e vibração, mãos feitas para acariciar, d'uma extrema sensibilidade embora sem finuras aristocraticas, e admire-se como ellas tão harmoniosamente completam a expressão do rosto! Tudo ahi é egual e superiormente expressivo, porque é logico, porque é idealmente simples, porque foi visto e livremente sentido pela alma luminosa do artista. Além disso a estatua está composta com uma tal sobriedade e equilibrio, é tão cadente a eurythmia do conjuncto que, por certo, deve considerar-se inexcedivel sob este ponto de vista; e, technicamente, não ha tambem pormenor que não venha tocado com uma graça e maestria incomparaveis; o trecho que comprehende os braços e as mãos é um verdadeiro modelo de technica, já constructiva, já d'execução.

Teria porém Soares dos Reis completa consciencia do problema que ahi resolveu? Não crêmos. Essa pessoalissima estylisação, esse *moindre habillement de l'idée*, ou do sentimento, fôra pro-

---

obra, pensa em fazê-la substituir no local em que se acha por uma copia, pondo o original de Soares dos Reis em logar abrigado e condigno. Fazemos votos por que assim seja e desde já os nossos louvores á referida Meza.

ducto espontaneo e honestissimo da sua commoção esthetica que não chegou a definir-se-lhe em forma logica no espirito; outros trabalhos nos confirmarão este modo de vêr.

No intervallo que vae da estatua do Conde á *Flor Agreste* (1881), afóra dous bustos aliás excelentes e algumas obras religiosas de que mais tarde nos occuparemos, o artista pouco produziu. *A Flor Agreste* merece porém uma especial menção, não só pelo seu alto valor artistico como porque, apesar d'elle, essa obra revela-nos o espirito do artista dominado ainda pelo sentimento e concepção da forma convencional do decorativo classico.

E' um pequeno busto de rapariga do povo, d'uns 50 centimetros d'altura; a sua expressão temo-la nós encontrado infinitas vezes no campo, é bem da nossa terra, humilde e doce. A rapariga, d'aspecto delicado, parece fitar-nos entre timida e confiante, esperando que algum bem de nós lhe venha, talvez uma esmola, uns bolos do nosso almoço campestre, a que assistiu de longe, com viva curiosidade e juvenil apetite camponez, não estragado pelas comidas da cidade.

O artista communicou a este pequeno bloco de marmore toda a suavidade do nosso povo soffredor e melancolico, o povo das canções lentas da serra, o que trabalha para o snr. deputado lhe livrar os filhos de soldado, deixando-os eternamente presos ao sólo, á terra abençoada! Thema genuinamente portuguez.

Mas porque esse penteado de um sentimento tão grego a destoar da humildade do rosto, em logar

dos cabellos escorridos, tratados a azeite, das nossas gentes do campo? A pavorosa rhetorica, o nome de *Flor agreste* confirma, perturbou a concepção do artista que, alindando, cedendo ao vicio adquirido no convivio das cabeças classicas, diminuiu e contradictou a encantadora expressão obtida. Ainda assim, o busto é uma das obras mais genuinamente portuguezas que possuimos, e tanto elle, como a obra anterior, provam um facto de elevado alcance: que a esculptura moderna, superior á antiga como expressão, tem de ir buscar os seus assumptos aos elementos nacionaes, aos elementos integraes do nosso sentir e viver proprio e romper de uma vez para sempre com a tyrannia classica, quer dos assumptos, quer da forma de os tratar, por isso que ella só póde diminuir-lhe o valor esthetico. E provam mais relativamente ao nosso artista: que elle não se emancipára ainda d'essa tutela.

Um discipulo de Soares dos Reis, que assistiu á feitura da *Flôr agreste*, não podendo acceitar o nosso ponto de vista, disse-nos que o esculptor se servíra ahi do estudo directo do modelo, uma rapariguinha, filha da carvoeira que morava junto do seu atelier; que a pequena usava o cabello cortado e que Soares *apenas copiou* o que viu. Que era pois o elemento vivo aquelle em que se inspirára.

Mas, nesse caso, porque foi o artista chamar-lhe *flor agreste*, fazer d'elle um motivo integral, synthetico, um symbolo da vida agraria? A pobre pequena só por acaso é que trazia os cabellos cortados; ou porque os viu assim em alguma menina da cidade e desejou *desagrestisar-se*, ou por que lh'os cortaram após uma doença.

O thema integral agreste não visa a taes effeitos; demais o artista compoz os cabellos fluctuantes e mal penteados, e fê-lo segundo as formas de que lhe haviam enchido a mente, ao educá-lo. Não os tornou portanto *typicos*, *humanos* no dizer de Wagner; pegou do contingente, do casual, e deu-lhe uma significação symbolica que elle não póde comportar.

Como vemos é ainda um novo exemplo do que succedêra com o *Desterrado*, com o *Artista na Infancia* e com a *Saudade*; é a educação classica a perturbar a expressão sincera da forte commoção esthetica sentida, a ausencia d'um criterio seguro d'estylisação logicamente formulado pelo artista.

No anno de 1881 deu-se o concurso de Soares dos Reis á cadeira vaga de professor de esculptura da Academia Portuense de Bellas Artes, na qual foi provido; d'esse concurso ficaram-nos duas obras interessantissimas: um baixo relevo pagão —*A morte d'Adonis*, quanto a nós a sua mais importante obra de composição, e a estatua em pé —*Narcizo*, de 1^{m}, d'altura.

D'essa estatua, que é a mais escrupulosa copia imaginavel do natural, d'uma modelação perfeita e em que o artista revelou exuberantemente a sua notavel pericia technica, muito mal disse a critica contemporanea; alguns chegaram a achá-la monstruosa. Pensamos que Soares dos Reis, tendo provado a sua capacidade decorativa na composição do gracioso baixo-relevo pagão, e fazendo um concurso para professor, muito bem andou executando a estatua segundo o modelo, em rigorosa e exacta modelação, dentro do maximo realismo

SOARES DOS REIS

FLOR AGRESTE

(GÊSSO)

possivel; assim procurava demonstrar que sabia como se estudava, como se observava e modelava o elemento natural, e ao mesmo tempo como se compunha. Não se importou talvez com a critica; apesar d'ella, o *Narcizo* é um esplendido exemplo a consultar pelos estudiosos e pelos technicos, e figura honrosamente na obra do mestre.

Entretanto, como já atraz dissemos, dá-se com estes dous trabalhos a mesma opposição esthetica que sempre se produz em Soares quando estuda o *nú* ou quando deve *crear;* no primeiro fica absolutamente realista, no segundo vê atravez de formas classicas. E comtudo, tanto num como noutro caso, essas obras apparecem-nos animadas d'uma vida intensa, sente-se a carne viva na sua modelação; como em todos os trabalhos, bem entendido, em que a sympathia do artista é excitada e attrahida pelo assumpto, em que a commoção esthetica portanto se produz.

Desde o concurso até ás duas ultimas obras que merecem especial menção—*O busto da ingleza* e o *Affonso Henriques*, executou Soares dos Reis grande numero de retratos, em busto e medalhão, e duas estatuas pequenas, uma d'ellas retrato, as quaes são dos seus menos interessantes trabalhos; fez ainda a estatua sentada de *Brotero*, thema que parece não haver despertado na alma do artista uma grande commoção.

Dir-se-ia que Soares, amando perdidamente as flores, gostava de as ver á solta no campo e no *seu quintal*, e que não tinha grande admiração pelos sabios que as estudam e, para isso, as conservam em arruamentos symetricos de jardins botanicos, onde lhe não era permittido deitar á vontade as estrellas de papel que tanto o divertiam.

Brotero não era certamente homem que lhe quadrasse; ficava-lhe fóra da sua corda e por isso não foi muito amavel com elle.

D'entre os bustos, temos a fallar especialmente do de *Emilia das Neves*, brilhante de inspiração e de irradiação artistica. A actriz gloriosa achou na alma irman de Soares o enthusiasmo admirativo pelos seus triumphos scenicos; *arcades ambo*, comprehende-se. Nos outros, se exceptuarmos o de Pinto Leite, que foi recusado, e o de Pinto Bessa, ambos de uma notavel sinceridade, e ainda a cabeça do de Almeida Ribeiro, como fossem geralmente de homens politicos ou personagens altamente collocados, parece que Soares adoptou um typo geral, com commendas pagas á parte (50$000 réis *pièce*), typo pomposo e grandemente decorativo em que os encadernou a todos, altos e baixos, magros e gordos, convertendo-os em semi-deuses, em magestosas figuras, á maneira do que se fazia no tempo de Luiz XIV, segundo H. Havard.

Deve notar-se que Soares viveu sempre modestamente, as obras não affluiam e elle tinha de acceitar as encommendas como lhe iam chegando ás mãos; e dado o seu caracter retrahido e a repulsão por tudo o que fossem exterioridades e magnificencias, e ainda com a logica a nosso favor, acreditamos o que nos dizem do seu tormento ao ter de retratar pessoas cujas physionomias, exteriorisando um mundo de idéas que lhe eram antipathicas, lhe não despertavam sentimentos benevolentes e affectuosos. Por isso muitos d'esses retratos, apesar de primorosos como execução e de interessantes sob mais de um aspecto, não são *physionomias*, como por exemplo os de Rembrandt; atravez d'elles não vemos o caracter, o vulto, a

psycologia do personagem representado, de que Soares nada queria saber, que o não interessava. Não os vemos agitar-se e viver taes quaes elles foram na realidade. Copiados rigorosamente os traços anatomicos, o artista erguia o busto em attitudes distinctamente heraldicas, imperativas, mandava pôr as condecorações pelos operarios que mettiam no ponto, e *en avant*, prompto.

Lamentamos a sorte d'um grande espirito que, podendo fazer arte, é forçado a fazer industria.

Mas, se assim era nos bustos, não o era nos medalhões, por via de regra d'artistas e de pessoas suas amigas; a longa serie d'esses trabalhos encerra deliciosos retratos em que, á superior e delicada execução, se ajuntam expressões estudadas com amor, com verdadeiro interesse. A affeição gerava no artista commoções profundas e assim explicamos o alto valor de taes obras.

Na estatua de *Affonso Henriques* (1887), cujo bronze está no monumento de Guimarães, Soares foi duplamente infeliz; primeiro, porque se preoccupou com extraordinario afan do pormenor archeologico, desprezando a composição geral que deveria representar o personagem historico em toda a sua intensa vida, e comprehender todo o monumento, facto que se não dá porque a construcção em que a estatua assenta é simplesmente ridicula; segundo porque, achando-se doente, teve de confiar grande parte do trabalho a discipulos seus que se não achavam á altura da empreza.

Alem d'isso resultou academico e forçado, diremos até falso, o movimento geral da estatua; ficou emphatico e banal, apesar da vigorosa expressão da physionomia, unica parte que Soares, ao que nos dizem, poude modelar directamente.

Não assim no busto monumental de *Mistress Eliza Leech* (1888), conhecido entre os artistas pelo *busto da ingleza,* o qual se nos afigura, com a estatua do Conde Ferreira, a obra capital do artista. Entretanto no *busto,* dado o temperamento de Soares dos Reis, temperamento de *estatuario*, vendo sempre atravéz de formas grandemente heraldicas, é certo que a expressão obtida é incomparavelmente mais brilhante e grandiosa do que a da estatua do Conde; parece até que Soares encontrou, nesse vulto de mulher altiva e intellectual, o *motivo* ou *thema* em que todas as qualidades exteriores e grandemente decorativas do seu genio poderam concentrar-se, resumindo-se numa expressão triumphante de extrema sobriedade formal, mas de complexa significação psycologica; ao passo que, na estatua do Conde e na *Flor agreste*, elle poude apenas traduzir a parte mais intima e recolhida da sua alma de poeta melancolico, affectuoso e sonhador, bem como a modestia caracteristica de toda a sua vida, a sua simplicidade e grandeza moral.

Do busto *aux epaules tombantes*, envolvidas num chale de rendas, que segura um crescente de perolas no cimo do colo e d'ahi desce em pregas imprevistas, ergue-se altiva e fina a cabeça, cujos cabellos, não muito volumosos, apartam ao meio em bandós e vão ajuntar-se ao rolo de tranças prêso na base do craneo. O pescoço robusto e muito alto liga-se com extrema distincção á curva descahida dos hombros; e, graças á edade do original, apparentemente entre os quarenta e cincoenta annos, a cabeça apresenta fortemente accentuados todos os seus planos e linhas constructivas. E' bem uma cabeça da raça nordica: cra-

BUSTO DA INGLEZA—RETRATO DE MRS. LECCH

(GÊSSO)

neo alto e longo, a fronte direita e vivamente enquadrada, o rosto comprido, o nariz accentuadamente aquilino, longo e fino; a bocca regularissima, a um tempo voluntariosa e docemente sensual, o queixo forte e proeminente, os olhos pequenos e singularmente espirituaes; e por cima de tão harmonioso conjuncto, uma absoluta serenidade e um ar de grandeza dominadora, alliada á mais soberana elegancia. D'uma modelação perfeitissima e d'uma eurythmia impeccavel por qualquer lado que se observe, esse busto traduz-nos da forma mais completa o sentimento que o povo dos campos, que trabalha para os fidalgos da cidade, tem das raças destinadas a mandar e a serem obedecidas e, em particular, dos inglezes que entre nós vivem, desprezando-nos; sente-se ahi toda uma civilisação de requintado e superior dominio, caracterisada pela audacia serena e pertinaz, a ausencia d'escrupulos, a soberba e conjunctamente a generosidade mais inconsiderada, os habitos de fausto, de luxo e de maneiras pautadas por subtilissima etiqueta. Assim é o inglez para o nosso povo; e isso, essa integral forma do sentimento indigena encontrou, atravez do temperamento do estatuario genial que vinha do povo, a expressão mais intensa, mais larga e finamente sentida.

E, por isso mesmo, esse busto que deveria ser um retrato, deixou de o ser para se converter num symbolo; e a dama, que simplesmente serviu de modelo ao artista para a sua obra de liberrima imaginativa, não quiz acceitá-lo, nem o reclamou.

Soares dos Reis achava-se então num estado de grande agitação mental, com alternativas de forte depressão; foi num d'esses momentos que Valentina de Lucena o encontrou em Lisboa, onde

modelava o busto de mistress Leech. E' natural que, excitado como se achava, elle visse diversamente da realidade; facto é que, apesar da semelhança, forçou e accentuou de mais os traços physionomicos; do pescoço muito curto, dos hombros direitos, do seio abundante e muito levantado do modelo, fez um pescoço longo, uns hombros descahidos e uns seios baixos (1). Viu o modelo atravéz d'uma forma soberanamente elegante, augmentou-lhe a expressão do rosto e penetrou essa construcção grandemente heraldica do vivo sentimento que o thema integral popular, idea synthetica da civilisação ingleza, despertou na sua alma de filho do povo; e inconsciente e harmonicamente tudo se fundiu no cadinho esbrazeado da mente genial em delirio. E, se algum dia os nossos fieis alliados quizerem ter a imagem symbolica da altiva Albion, terão de vir cá buscá-la, seguindo os processos a que nos habituaram; nem admira que, entre nós, se encontrasse o genio que mais intensamente sentisse as qualidades e defeitos d'esses insulares, porque a nós, mais do que a ninguem, fizeram elles tomar-lhes o pêso.

Nesta obra, ao contrario do que succedeu com *A Flor agreste*, a genial idealisação do artista deu-se em sentido affirmativo; e o thema sahiu notavelmente augmentado do cerebro em que viera agasalhar-se, como a semente que á terra generosa vae buscar as seivas fortificantes, para um dia apparecer irradiando aromas, flores e folhagem viçosa á luz olympica do Sol triumphante; o pobre thema, que se arrastava misero e mesquinho á

(1) E' o que nos affirma quem muito de perto conhece a retratada e a historia do busto de Soares.

procura de solo adequado e de calor para germinar, que vivia apenas a vida ephemera dos *perfumes baratos* fabricados pelos chamados plumitivos, foi afinal visto integralmente por esse rustico devorado do amor das cousas simples e grandes. E, num ultimo arranco em que todas as mais nobres forças da sua alma de martyr se elevaram á incandescencia do raio, elle fundiu e caldeou todos os elementos dispersos e gerou a imagem perfeita e luminosa.

Este momento unico na vida torturada do malogrado artista é bem semelhante a ess'outro de Weber, o genial musico que tão infeliz foi e tão moço morreu tambem, após a composição da sua opera *Freischutz*, momento que Wagner descreve d'uma maneira encantadôra, recorrendo ao symbolismo atráz apontado da flôr e do seu aroma. Diz assim o grande creador do Drama musical:

«A melodia voluptuosa de Rossini, que havia fanatisado o mundo inteiro, produzira uma ferida repugnante e dolorosa no coração sensibilissimo do amante auctor do Freichutz;... Rossini e os nobres fundadores da opera prestaram uma attenção descuidosa ao canto popular. Weber pelo contrario, escutou-o com assidua persistencia. O aroma da bella flôr popular dos vergeis e dos bosques, havia penetrado nas esplendidas moradas da luxuosa sociedade musical, para ser destillado como um perfume que se traz comsigo; mas um ardente desejo de vêr essas flôres levou Weber a descer ás ricas salas da campina e da floresta. Lá, observou-as na nascente do regato que alegremente murmura atravez das ervas odoriferas e silvestres, dos musgos maravilhosamente encrespados, por sob os ramos sussurrantes das velhas ar-

vores. Como o divino artista sentiu dilatar-se-lhe o peito, vendo tudo isso e podendo aspirar em toda a sua inteireza o perfume inebriante! E, não resistindo ao desejo de offerecer o incanto salutar, o vivificante aroma á humanidade enervada, para a curar da loucura em que vivia, colheu a flôr no sitio agreste e divinamente bello onde nascera, para o apresentar, como cousa sagrada, aos homens viciosos, aos homens dos prazeres e do luxo: *cortou-a*—Ah! infeliz d'elle! Num esplendido salão encontrou um vaso precioso; collocou ahi a flôr delicada e pudica e regou-a com a agua fresca que trouxera da fonte campesina. Mas olhae!... uma a uma as petalas tão castamente rigidas e enroladas desdobram-se como estiradas em languida volupia; a flôr patenteia sem pudor os seus orgãos geradores e, com horrivel indifferença, mostra-os a qualquer libertino sem escrupulo. «Que tens tu flôr? exclama o maestro angustiado, esqueceste porventura os teus bellos vergeis, o bosque onde te desenvolvias em completa castidade?» A flôr deixa cahir, uma após outra, as petalas murchas e descoradas, que se espalham pelo tapete e no ultimo suspiro do seu dolcissimo perfume responde-lhe: «Morro só de me teres colhido.» E o genio morreu com ella. (1)

Quasi ao terminar o *busto da ingleza* morreu tambem o genio portuguez que, estheticamente, tantas analogias manifesta com Weber, como analogos foram para os dous o viver doloroso e o fim prematuro.

O *busto da ingleza* pertence á cathegoria

---

(1) Ricardo Wagner. *Opera e drama.*

d'aquellas obras em que sempre encontramos algo que nos surprehende e que anteriormente não haviamos visto; que quanto mais as contemplamos, mais revelações nos fazem; obras eternas, verdadeiras paginas integraes da humanidade, taes como dos dramas de Shaskespeare diz Carlyle que são, e como essa Mona Lisa do Vinci, Gioconda chamada por ter sido mulher d'um tal Giocondo e não porque ri. Num e noutro d'esses retratos reflectem-se duas grandes civilisações, com tudo quanto ellas tiveram ou téem de mais delicado, gracioso, nobre ou violento, com as suas caracteristicas capitaes e differenciadoras.

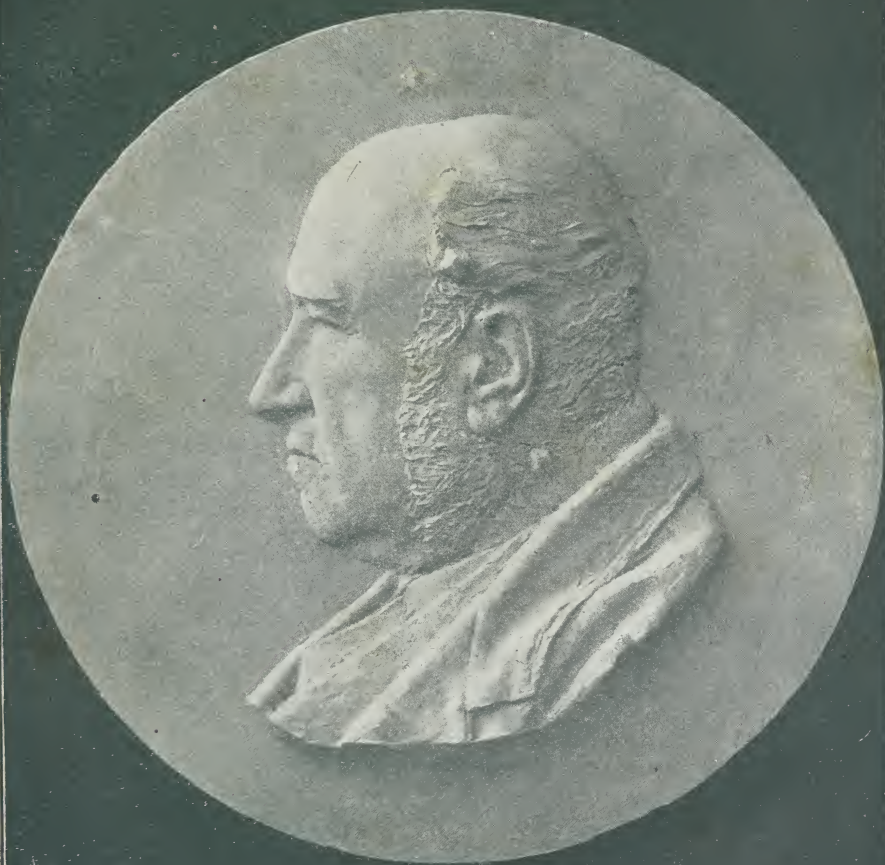
No *busto da ingleza* a civilisação britanica; na Gioconda o mundo erudito e artistico, perfido e cruel da Renascença italiana.

Resumindo, diremos agora que, nas obras descriptas, está tudo quanto de commoção diversa e mais elevada continha a alma do artista; mas que, longe de nos dar a sua obra principal no *Desterrado* e no *Artista na infancia*, elle caminhou sempre em continuo progresso até que, no seu ultimo trabalho, precisamente attingiu a maior altura e mais profunda expressão. A nossa analyse parece demonstrá-lo e nós julgamos dever de critico fazer justiça ao esculptor que tem direito a ser estudado no caminhar da sua producção. Dizer que o *Desterrado* é o principal trabalho de Soares, é offender o grande artista, não só na sua capacidade productora e no nobre esforço com que a affirma, com que a fecunda e alarga, como em tudo quanto a sua alma tem de mais delicado: a bondade, a ternura e a caridade, da *Flor agreste* e da *Estatua*

do Conde Ferreira; o culto dos altos espiritos e da amisade intelligente, da serie de deliciosos medalhões de artistas e amigos; o sentimento das grandezas humanas, das supremas elegancias, da graça feminina dominadora, do busto de *Mistress Eliza Leech*. Para nossa ventura e como atraz dissémos, esse busto nunca foi reclamado pela dama retratada; o marmore quasi concluido, pertence ao Museu das Janellas Verdes.

Visto atravéz d'estas obras, Soares apparecenos além d'isso como um exemplo raro de grandeza moral, que todas ellas traduzem fortemente; mas encontra-se ainda ahi uma tal *solidez* constructiva, junta a uma tão grande delicadeza de modelação que, sem duvida alguma, essas obras definem, melhor do que quaesquer outras, a elevada e vasta capacidade do estatuario.

Falta-nos ainda fallar de obra religiosa do artista; antes porém de o fazer, cumpre-nos referir o que elle foi geralmente como technico no trabalho do marmore. Soares dos Reis sentia poderosamente as formas, as attitudes e os movimentos, a eurythmia das figuras, e ahi foi um verdadeiro mestre; de mais era d'uma extraordinaria perfeição no modelado, d'um acabamento excessivo por vezes; mas escravisava-se á *maquette*, ou ao gesso, uma vez aquella completamente definida, e, nas carnes, tocava o marmore invariavelmente da mesma forma, d'onde resultou uma certa monotonia, seccura por vezes e falta de vibração tanto para desejar em certos trabalhos seus. Assim é que, para muitos, os gessos são consideravelmente superiores aos marmores, que esfriaram debaixo do muito acabado e perfeito da execução; assim tambem no *busto da ingleza*, cujo marmore Soares não

SOARES DOS REIS

MEDALHÃO—RETRATO DE DIOGO DE MACEDO

(GÊSSO)

chegou a terminar, nota-se um muito maior vigor e essa vibração que grande numero das suas obras não possue.

Afigura-se-nos que o modo de tocar a pedra deve variar de obra para obra; e differenciar-se, como externamente se differenceiam as hierarchias sociaes, as edades, os sexos, as diversas profissões. Os trajes, o aspecto da pelle e dos cabellos, o movimento, as attitudes, tudo emfim quanto destingue por fóra as creaturas humanas, tudo isso muda de caracter quer no traço, quer no grao de polido das superficies, quer na forma, quer na côr, conforme o modo de ser e de viver do individuo. Não que imaginemos levar essa differenciação á reproducção dos tecidos tal como a realisa esse flagelo da hodierna esculptura mercantil italiana, de que todo o burguez endinheirado que viaja ostenta exemplares nos seus salões. A differenciação deve ir até dar *caracter* e não procurar obter a reproducção servil do relevo superficial.

E' para notar que em Donatello se encontra um caso pelo menos, mas não continuado, da representação escrupulosa e exacta dos tecidos; esse exemplo demonstra mais uma vez a serie das suas tentativas, o seu estudo directo do natural e a incidencia d'um criterio de selecção.

Soares ficou sempre sujeito ao typo classico na maneira de tocar o marmore, quando não seguiu o actual systema italiano corrente na reproducção dos tecidos.

A esthetica de Soares dos Reis

A sua obra religiosa

A obra religiosa de Soares dos Reis é, sem duvida alguma, a parte mais inferior de tudo quanto elle nos deixou; o artista parece não ter possuido a nota sentimental reclamada pela correspondente esthesia. Nada nos deixou escripto a tal respeito, mas alguns d'aquelles que com elle privaram professam a opinião de que o esculptor não sentia profunda e intimamente o mysticismo das causas sagradas, e explicam por esse facto o insuccesso de alguns dos seus *Santos* e *Imagens*. Outros attribuem-no a estas serem demasiado humanas (sic) e despidas das convenções consagradas na arte mystica, como a *Senhora da Victoria* que é incontestavelmente uma estatua pagan.

Soares dos Reis, desgostoso por esse insuccesso e sentindo-se provavelmente incapaz de luctar vantajosamente contra elle, protestou afinal que *nunca mais faria santos*.

E' entretanto para notar que, tendo a mais viva admiração pelas artes christans, romana e gothica, de cujos monumentos, estatuas e ornamentações nos deixou tantos desenhos e estudos, Soares dos Reis não chegasse a assimilar a maneira exterior da respectiva estatuaria. Sabe-se que o correspondente sentimento esthetico é muito difficil de obter

e que, nas reconstrucções a que se tem procedido em França e na Belgica, da estatuaria provinha talvez a maior difficuldade para o fim alvejado. Conta-se até, como excepção, que Viollet-le-Duc, em Notre Dame de Paris, nas obras de restauro que ahi dirigiu, formára desde os primeiros graos d'instrucção um *imaginario* que, pelo convivio exclusivo das estatuas gothicas, adquiriu o verdadeiro sentimento d'essa arte; porque fôra caso unico, sem successão, em toda a longa serie de trabalhos semilares do eminente architecto. Ainda assim quer-me parecer que, em Soares dos Reis, se deve explicar o referido insuccesso por outras razões de natureza e educação esthetica, se bem que o seu temperamento proprio para isso devesse ou podesse concorrer.

Em primeiro logar, na serie dos seus trabalhos, temos de distinguir duas cathegorias d'obra: *a obra de imaginativa,* d'um lado; *o retrato,* do outro. E, fazendo assim, não podemos desde já concordar com o snr. Ramalho Ortigão, quando nos dizia em tempo que Soares era um anti-rhetorico, um extra-litterario; na sua obra de imaginativa que comprehende, entre outras, *O Desterrado*, *O Artista na Infancia*, *A Saudade, A morte d'Adonis*, *Affonso Henriques*, *Imagens religiosas,* Soares foi sem duvida alguma influenciado pelas formas classicas e denota menor poder para conceber o *elemento humano* gerador e por intensa commoção esthetica derivar, d'elle apenas, a expressão formal.

Depois, vimos tambem a significação que para Soares tinha o *modelo* e como, tratando o *nú*, ora o concebia estylisado dentro da maneira classica, ora o construia d'elementos realistas não estylisados;

por vezes até, numa mesma obra, encontram-se as duas formas coexistindo sem se fundirem. A escolha do modelo parece tambem não se relacionar, no seu espirito, com a naturesa da obra a que era destinado; com tanto que fosse *bello* sob o ponto de vista constructivo, servia sempre, fosse qual fosse o seu destino. Era fundamentalmente o ponto de vista heraldico dos antigos; e por isso encontramos em alguns dos seus trabalhos a forma dos corpos concebida independentemente da commoção apenas communicada ás physionomias. Havia a preoccupação de se ficar grandemente heraldico e decorativo, ao mesmo tempo que expressivo. D'ahi as resultantes contradicções, as faltas de homogeneidade, a commoção não penetrando egualmente todas as partes da obra. Por temperamento proprio Soares tendia para a simplicidade; mas, por falta d'orientação segura na maneira d'estylisar e por educação, cahia dentro da rhetorica classica que, com «as suas imperiosas exigencias, lhe fazia sacrificar o pensamento aos cuidados requeridos pelo estylo».

Soares dos Reis é, por isso mesmo, um dos grandes artistas para quem o culto do antigo, do classico, foi mais prejudicial; felizmente que as correspondentes necessidades estylisticas desappareciam quando fóra dos trabalhos d'imaginativa, como por exemplo no *Conde Ferreira*, na *Flor agreste*, no *Busto da ingleza*, nos *Medalhões* e em alguns dos seus bustos; nas obras, emfim, construidas sob a influencia d'uma forte commoção que o dominasse, e provenientes d'assumptos contemporaneos. Nessas obras, artista honestissimo como era, idealista e simples por temperamento proprio, elle punha apenas o producto espontaneo do seu

sentir, achava o *moindre habillement* para as nobres ideações da sua alma enthusiasta e inabalavelmente ingenua. Fazia-o porém inconscientemente e dominado por uma tocante sinceridade; tão grande que lhe não deixava perceber o criterio esthetico a que essas obras obedeciam.

Presente a pessoa a retratar, se esta lhe inspirava uma viva sympathia, tanto bastava para produzir-se na alma do grande artista uma forte corrente de commoção esthetica que desde logo se communicava ao barro; fóra d'ahi porém, o seu poder evocador não lhe apresentava ao espirito, vivendo da sua vida integral, movendo-se, os elementos humanos das epocas passadas; e assim não procedia, relativamente a estes, como em relação aos que tinha deante dos olhos. Por isso, na obra d'imaginativa, ou recorria ás formas classicas e só via atravez d'ellas, ou cingia-se, escravisava-se ao modelo, tornando-se incapaz de o idealisar; o seu poder constructivo e a sua capacidade d'estylisação revelam-se então impotentes e sem orientação fecunda. E' digno de ser citado a este respeito o processo de Wagner na concepção dos seus personagens, ouvindo-os cantar, fallar, viver d'uma vida integral intellectiva e decorativa dentro do seu cerebro potente e maravilhosamente preparado, e limitando-se a notar no papel o que esses personagens lhe diziam e cantavam; assim sahiram extraordinariamente vivas e differenciadas todas as figuras dos seus dramas, quer se tratasse dos mysticos Lohengrin e Parsifal, dos amorosos Tristão e Isolda, de Hans Sachs, o generoso e infinitamente bom, ou do juvenil e intemerato Siegfried. Cada uma d'estas figuras é producto d'uma

poderosa evocação da qual deriva a completa expressão formal.

Soares regressára de França, quando já definidos os diversos estylos artisticos, e conhecia-os; mas não conheceu o criterio esthetico da *commoção* que lh'os explicasse na sua genese e poder expressivo differenciado. Isso só mais tarde veio, como vimos. Cremos tambem que não conhecia, que não podia conhecer o exemplo de Donatello em toda a sua obra, a estylisação naturalista e christan dos ultimos annos d'este mestre, ao tempo pouco apreciado pelos criticos e pelas escolas officiaes; faltou-lhe portanto esse guia seguro e unico, cujo exemplo é sobremaneira fecundo para o artista que maduramente o meditar. E posto que, no ensino pratico, condemnasse Miguel Angelo como modelo a seguir, o que sem duvida se fazia já no seu tempo de Paris, [1] certo é que os antigos e os

---

[1] Devia já ser esta a opinião corrente em França, e talvez até em Italia, no tempo em que Soares ahi esteve. Lubke (obr. cit.) diz-nos, fallando das esculpturas de Miguel Angelo: «... aqui está porque o mestre apenas teve imitadores mais ou menos incompletos da sua maneira visivel, dos seus defeitos principalmente, mas nunca teve discipulos, herdeiros directos d'esse seu estylo cuja origem principal só nelle se achava.» E ainda depois, occupando-se de Miguel Angelo pintor, accrescenta: «Assim como nas estatuas de Moysés, do Dia e da Noite, o Juizo Final de Miguel Angelo é um dos monumentos mais arrogantes do pensamento humano e um dos mais perigosos exemplos d'arte.»

Esta maneira de vêr encerra, no fim de contas, um criterio geral applicavel a todos os grandes decorativos, mais ou menos expressivos; isto é a todos aquelles artistas em que o processo formal é exagerado ou atormentado, e por isso mesmo

grandes decorativos da Renascença ficaram sempre para Soares como uma excepcional e grandiosa expressão d'arte, como um limite superior de ideal inattingivel. As suas lições particulares d'archeologia artistica, a que mais adiante nos referiremos, limitavam-se quasi exclusivamente ao estudo de pannejamentos classicos, reflexo de ensino colhido no estrangeiro, ensino classico entretanto.

A obra de Miguel Angelo exercia porem sobre elle uma especie de terror sagrado. Conta-nos Teixeira Lopes que, numa lição dos ultimos annos do curso da Academia, pedira a Soares para copiar uma obra qualquer de Miguel Angelo, ao que o mestre lhe respondêra:

—Ah! o snr. não se metta em tal, não se chegue muito para ao pé d'elle. Olhe que isso é só para vêr de longe.... Olhe que engole tudo.

Isso... é Miguel Angelo.

E' de crer que Soares dos Reis fallasse assim por se sentir, contra vontade sua, dominado pelo grande genio da Renascença. E' tão michelangesco o seu desenho do *Naufrago*, que se diria inspirado directamente dos nús da Capella Sixtina; e, como este, muitos dos seus desenhos, das suas *maquettes* em barro, das suas obras definitivas. Esse sentimento d'admiração pela arte do extrahumano esculptor da Renascença communicou-o elle aos que o ouviam e consultavam. A alguns d'elles afi-

---

absorvente. Alem da influencia exercida por uma forma grandiosa que, imitada, resulta vasia, dá-se ainda o facto de essa expressão exterior, pela sua excessiva importancia, não deixar vêr a commoção que abriga dentro de si e as relações que as prendem uma á outra, desnorteando assim completamente os imitadores por via de regra só sensiveis a exterioridades.

gura-se ainda que a esculptura tem por objectivo o corpo e a pintura a alma; e sobre arte religiosa professam a theoria de que «Miguel Angelo e Raphael foram os unicos artistas que poderam harmonisar, em suas creações divinas, as perfeitas formas classicas com o espirito infinito do christianismo, a idéa pura do Evangelho vasada na forma plastica da Grecia (!)» Esta theoria, que é a da Renascença romana, faz-nos sempre nadar em pleno dogma; apesar d'isso e talvez até por isso, ella tem ainda geral acceitação.

Não deixemos porém de dizer que o casamento mystico do Christo com a Venus de Milo até para Goethe foi incomprehensivel; Mefisto, porque viesse do maravilhoso christão, não se intendia com o maravilhoso da Grecia pagan e acconselhou a Fausto que se fosse elle a invocar **As mães,** se queria com seus olhos ver a olympica Helena. E, segundo affirma o poeta de Weimar, assim fez o curioso sabio, se quiz. Ora grande parte da obra religiosa de Soares mostra-nos haver sido produzida sob a grande influencia do criterio da Renascença romana e do seu *canon,* em que o auctor se habituára a sentir e de que não conseguia emancipar-se. Abrimos apenas uma excepção para as estatuas de *São José* e *São Joaquim* (1880) em que julgamos vêr a influencia do grave e profundo Dürer, (*Os quatro apostolos* da Pinacotheca de Munich); as expressões ahi obtidas contrastam bastante com o resto da obra religiosa do artista; é pois de crêr que, entrando nessa via, tão diversa da seguida anteriormente, conseguisse imprimir nova orientação á sua maneira de fazer e que, dentro até da esculptura christan, nos deixasse trabalhos importantes.

Apesar porem da forte influencia classica verificada, deduz-se de tudo quanto expozemos a falta de unidade na obra de Soares dos Reis, a diversidade das correntes estheticas que nella se cruzam sem se obter uma resultante final de caracter definitivo, homogeneo e pessoal. Essas correntes mantiveram-se sempre independentes e d'ahi proveem, crêmos nós, as opiniões contradictorias que citamos no principio d'este trabalho, opiniões que se acham confirmadas na sua incompatibilidade até pelo proprio esculptor; assim diz-nos elle no seu plano d'estudos: (1) «...... que relação poderá haver entre os bustos de Vitelio, Alexandre e outros mais ou menos perfeitos, e os braços, pernas e dorsos de differentes feitios e tamanhos com os modelos vivos que mais tarde se collocam deante do alumno para copiar?

«Sendo o estudo do modelo natural aquelle em que todo o artista deve empenhar todas as faculdades da sua intelligencia, é claro que nada perde o alumno que, merecendo-o, passe rapidamente por elementos que pouco lhe aproveitam de futuro.

«Não se julgue que quero dizer com isto que sejam dispensaveis taes elementos, porque para os estudos superiores são elles necessarios, etc.»

Nestas poucas palavras acham-se explicadas as incongruencias palpaveis de algumas das suas obras; formas superiores são as classicas, as gregas e as romanas; tendencias de ligação entre o

---

(1) **Antonio Soares dos Reis.** *Projecto e regulamento do curso de esculptura da Escola portuense de Bellas Artes.* Porto, Typ. do Commercio do Porto, 1886.

estudo do natural e a estylisação classica, ou uma estylisação pessoal, affinidades a estabelecer entre estas e o assumpto a tratar, não se encontram ahi. O que dissemos a respeito do *Desterrado* e do *Artista na Infancia*, o que se verificou mais tarde no baixo-relevo *A morte d'Adonis* e na estatua *Narcizo*, as duas provas do concurso de 1881, confirma-se plenamente agora com a pedagogia contida no plano d'estudos do esculptor; elle não estabelece relações entre os elementos naturaes e os estylisados e, considerando o estudo d'estes ultimos necessario para os estadios superiores, prescinde comtudo d'elles para a comprehensão da forma d'utilisar o modelo vivo no processo de ideação.

Certamente Soares não conheceu o exemplo de Donatello, ou pelo menos não meditou sobre a importancia das suas diversas maneiras e, principalmente, da ultima, a da obra do *Baptista*. Se o tivesse conhecido, veria dentro da longa serie dos seus trabalhos produzir-se a mesma lucta de tendencias estheticas antagonicas que comsigo se passava; e assistiria ao triumpho final do celebre florentino, quando entregue exclusivamente á commoção absorvente e profunda de toda a sua vida, só tarde porem tornada exclusiva. A este ultimo periodo corresponde tambem a emancipação mental, a plena posse dos recursos artisticos e finalmente a estylisação propria, inconfundivel com a de qualquer outro. Tal libertação não poude dar-se com o nosso grande elegiaco, que poz termo á vida quando justamente o seu genio se completára, quando produziu uma obra perfeita e verdadeiramente excepcional. Grande pena foi porque em Donatello aprenderia tambem a viver oitent'annos; a receita já Miguel Angelo lá a fôra buscar, ao seu

espirituoso e estoico predecessor, d'envolta com muitas outras cousas.

Não que seja nosso intuito tributar menos admiração ao illustre e malogrado estatuario; de maneira alguma. Quando formulou o seu plano d'estudos, quatro annos antes de o publicar em folheto, isto é em 1882, tinha Soares apenas 35 annos d'edade; depois vieram os annos de tortura, de lucta, de doença. Esse plano reflectia a influencia exercida pelas escolas de Paris, e ainda de Roma, onde os estudos estheticos se achavam relativamente atrazados á data da sua sahida. Chegado a Portugal, encontrou um meio, quer official, quer extra-official, incapaz de lhe fornecer elementos para a resolução dos problemas artisticos que se lhe deparavam no caminho; antes o contrariava. Esse meio era retrogrado relativamente a elle e dominado sempre por convencionalismos d'escola; muitas das azedas discussões sobre arte, em que a irritabilidade ingenita de Soares costumava exacerbar-se, julgamos nós dever attribuí-las a que lhe davam receitas academicas systematisadas, quando elle reclamava um criterio seguro de estylisação livre.

Soares é o artista portuguez que estabelece a passagem do *culto do antigo* para o regime da *commoção esthetica*; participa d'ambos elles e entre elles oscillou constantemente. Mas, se por um lado demonstra a funesta influencia da concepção classica, por outro revela-nos triumphantemente a fecundidade e elevação resultantes da moderna concepção naturalista. Elle é, por isso mesmo e pelo seu altissimo valor, um nobre exemplo a consultar pelos artistas de todos os generos; difficilmente se encontrarão reunidas em tão elevado

grao as qualidades de temperamento e as influencias d'escola, umas em lucta com as outras e ambas as forças servidas por uma ardentissima aspiração; difficilmente pois essa lucta esthetica se apresentará tão vigorosamente definida.

E' certo que os casos a estudar não são em numero muito avultado, mas bastam-nos por isso que são grandemente eloquentes. Porque, embora o grande artista morresse cedo, as encommendas não abundassem e, portanto, não abundassem tambem os ensejos de Soares exercer o seu talento; embora, além de tudo o mais, a sua curta vida artistica fosse amargurada e dolorosa; certo é comtudo que, no meio dos resultados obtidos em constante progresso, se encontram varias obras notaveis entre as melhores da esculptura moderna. Mas essas mesmas tendencias de progresso, reveladas desde certo tempo, faziam-nos esperar muito ainda do seu formosissimo espirito; forçoso nos é pois ter de lamentar a perda de Soares dos Reis como uma verdadeira perda nacional, sensivel entre as que mais affectam o nosso paiz.

Influencia exercida por Soares dos Reis

Os seus discipulos

Resta-nos fallar da influencia exercida por Soares dos Reis no meio artistico portuguez e do seu, digamos assim, apostolado d'arte; porque, de facto, o culto que o grande esculptor professava pelas manifestações estheticas tomava as proporções d'um verdadeiro apostolado.

Já pelas suas obras e pelas suas lições de professor, já pelos conselhos de toda a ordem que sempre estava prompto a dar, e ainda pela actividade que desenvolvia em todo e qualquer assumpto d'arte, por vezes com sacrificio proprio apesar dos poucos meios de que dispunha, Soares foi um grande agitador de idéas e soube, mais ou menos, crear uma atmosphera artistica nova entre nós; mas, acima de tudo isso, devemos reconhecer-lhe que abriu o caminho aos vindouros, que lhes desbravou o terreno inculto.

No fim da sua vida, á força de arrancar hervas bravias e parasitas, a sorte começava a sorrir-lhe, as encommendas affluiam; não lhe aproveitou porem tanto esforço. Os seus discipulos é que vieram a recolher o fructo d'um lidar de tantos annos, cujas victorias raras e incompletas, porque o artista não fôra comprehendido como merecia, o não

compensaram das fundas amarguras em que afinal naufragou.

—A arte consola de muito, mas não consola de tudo!...

Soares teve duas especies de discipulos: a dos que frequentavam o seu curso d'esculptura da Academia, e uma outra, composta de artistas diversos, pintores, desenhadores, architectos, a que dava, em sua casa, lições de archeologia artistica. Deixemos os primeiros para o fim, e fallemos em primeiro logar dos discipulos de archeologia.

D'entre elles, quatro já falleceram e a sua morte representa uma perda sensivel para o nosso paiz; alem dos pintores Aguiar dos Santos e Custodio da Rocha, artistas de merito, havia Thomaz Soller, excellente desenhador e architecto, que deixou o seu nome vinculado á estação do caminho de ferro de Vianna do Castello e á cobertura metallica da Bolsa do Porto; e Henrique Pousão, moço de notavel talento, como o attestam as obras de pintura, paisagens e quadros de genero, que d'elle existem no Atheneu de D. Pedro v. No numero dos vivos conta-se o nosso pintor Souza Pinto, um artista consagrado já de ha muito, Marques Guimarães, conhecido esculptor e pintor que hoje vive no Brazil, Torquato Pinheiro, tambem paisagista e director da Escola Industrial «Infante D. Henrique», e Serafim das Neves, atraz citado já.

Marques Guimarães e Neves foram, durante annos, auxiliares e collaboradores de Soares dos Reis nas suas obras particulares.

Entre esses discipulos, Soares soube crear respeito pelas cousas artisticas d'outros tempos, ás quaes consagrava constante estudo, confirmado pe-

los seus desenhos da Batalha, de Leça do Balio e de outras igrejas e edificios de varias epocas; alguns d'elles prestaram-lhe assidua collaboração no jornal *A arte portugueza*, orgão do centro artistico portuense, de que Soares foi o principal e mais enthusiasta instituidor.

Alem d'isso e apesar do seu temperamento irascivel e sombrio, elle inspirou a esses homens um sentimento de respeito affectuoso como raras vezes temos encontrado e que hoje resiste ao affastamento do artista e á transformação das idéas. E que Soares era um caracter, um verdadeiro typo de homem moral, d'um ponto de honra impeccavel, duro de mais talvez; era tambem dotado de grande generosidade e desprendimento, que por vezes se revelavam em actos de solidariedade a mais alevantada, ennobrecidos ainda pela sua muita modestia e terna affectuosidade. Este conjuncto de altas qualidades concorria poderosamente para que a sua acção e influencia artistica mais fructificassem.

Em meio d'uma vida difficil, nunca um acto de altruismo, ou o sacrificio para salvar um objecto d'arte, o veio encontrar desaprumado da linha que lhe impunha o seu ideal de bondade ou d'esthesia. Nas exposições, comprava quadros d'artistas necessitados; do seu bolso subvencionava a *Arte portugueza*; e ainda do seu bolso estabelecia um premio para os seus alumnos; e note-se que, não poucas vezes, a necessidade o obrigou a trabalhar para os canteiros de Lisboa e Porto.

Afóra esses discipulos, amigos e companheiros de convivio extra-official, Soares teve ainda os

seus alumnos da Academia, entre os quaes cumpre citar o snr. Alves Pinto, que actualmente rege o curso de esculptura d'esse estabelecimento, mas principalmente os conhecidos esculptores Thomaz Costa e Antonio Teixeira Lopes; nestes dous é que a direcção pedagogica de Soares dos Reis se exemplificou mais intensamente; são elles, de facto, os continuadores da obra do mestre.

Mas o que mais notavel torna esse prolongamento d'uma carreira artistica é que, um dos continuadores, Thomaz Costa, dominado pela orientação classica de Soares, persiste em França neste caminho, apparecendo-nos francamente um decorativo em todos os seus trabalhos; lamentamos comtudo que a terrivel maneira de Falguiere, nas suas obras actuaes, tenha talvez diminuido nelle a lição de Soares, a qual aspirava a uma grandeza que o esculptor francez geralmente não tem ([1]); o outro, Teixeira Lopes, deriva pelo contrario no sentido da expressão e, por temperamento proprio, repelle a pouco e pouco os dogmas classicos, no intuito de poder traduzir livre e completamente a sua commoção esthetica.

Este desdobramento de duas tendencias contrarias, que crystalisam cada qual isoladamente em seu temperamento definido, é um dos casos mais interessantes de educação artistica que entre nós certamente se tem dado; facto é que os germens d'esta dupla polarisação se encontravam no ensino, imperfeitamente concebido e systematisado, de Soares.

([1]) Vid. o artigo de **Jayme Batalha Reis**, na *Revista de Portugal*, atraz citado.

Como vimos, ao mesmo tempo que proclamava a necessidade do estudo dos gregos e romanos nas classes superiores, elle insistia tenazmente na observação da natureza e mandava que só de longe se olhasse para Miguel Angelo.

Havia ahi evidentemente as entradas de dous caminhos divergentes e, dos dous mais notaveis discipulos que teve, cada qual tomou pelo seu.

Eu porem, occupo-me agora d'um só d'elles, de Antonio Teixeira Lopes, porque dos artistas expressivos é que ha a esperar progresso real em arte; são esses, por via de regra, que, tratando assumptos novos para que procuram obter expressões formaes correspondentes, veem afinal a encontrar novos processos, ou elementos de processo, e portanto a concorrer para a constituição dos typos de decoração tambem novos, para a organisação do que se chama *escola*, regida por um *canon* diverso dos anteriores; e são elles portanto os que definem e caracterisam as grandes epocas de arte, e sobre elles que o estudo da critica incide de preferencia.

Por isso limito esta parte do meu trabalho a Teixeira Lopes.

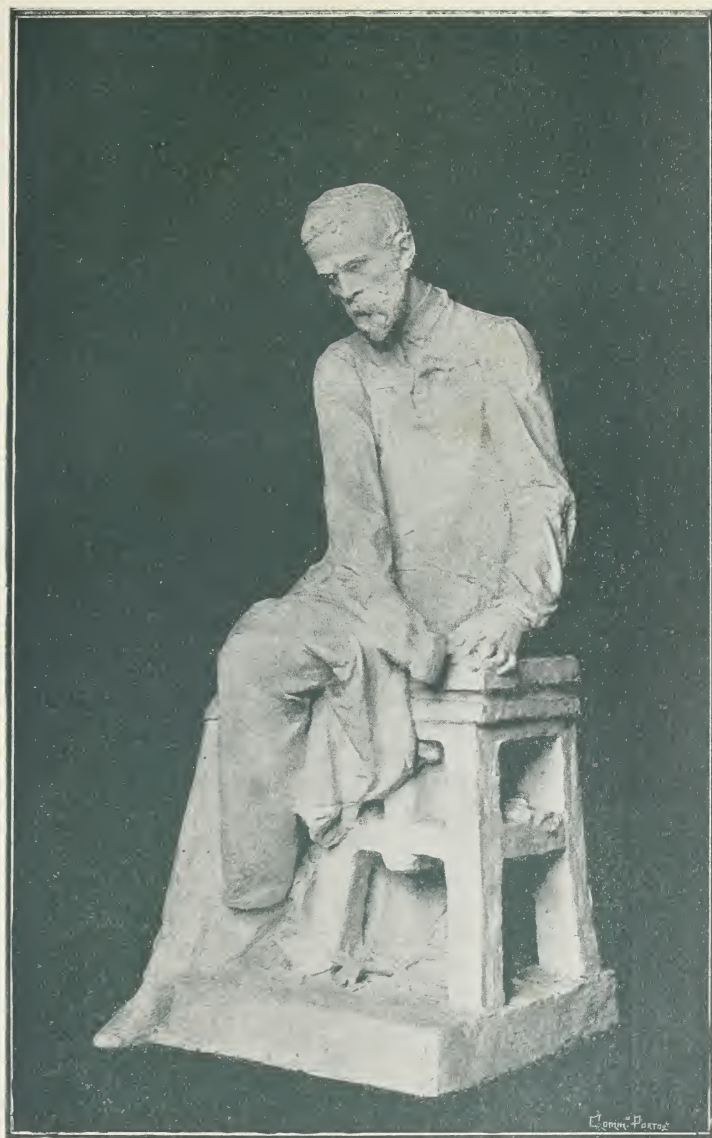
Creio tambem que foi sobretudo pelo caracter do seu temperamento artistico, e conseguintemente dos seus trabalhos, que as gentes de Villa Nova de Gaya, que em grande honra e nobre orgulho teem a memoria de Soares dos Reis, quando decidiram erguer-lhe um monumento, pediram a Teixeira Lopes que fizesse elle a estatua do mestre. Certo é porém que, mestre e discipulo, ambos ahi nasceram, o que sem duvida tambem concorreu para a escolha. Como era natural, Teixeira Lopes acceitou com grande jubilo o difficil encar-

go; d'ahi nasceu a sua concepção tão estranhamente suggestiva que se grava para sempre no espirito, depois de nos commover até ao intimo d'alma.

Teixeira Lopes, numa visão tremenda, funde num só *O Desterrado* e o seu desditoso auctor os quaes, já agora, ficam para todo o sempre indissoluvelmente ligados. E é elle por fim que vem a tratar, numa forma da vida burgueza, com todo o pathetico e toda a complexidade correspondente, o caso vivo que o mestre não vira, o desterrado das alegrias da vida.

E como podéra vê-lo, se era elle mesmo?

Soares concebeu um symbolo abstracto, porque a funda elegia da sua alma lhe crystallisára assim dentro do cerebro, na forma querida enthusiasticamente pelo estatuario de nascença, e porque a absorpção na dôr propria lhe fizera perder o sentimento do pathetico dos casos da vida real; quando o comprehendeu, quando a gravidade do soffrimento lhe poz deante dos olhos a sua propria imagem de eterno *desterrado*, quando *viu* lucidamente, irremediavelmente, ou não soube, ou não poude, ou não quiz luctar.

Teixeira Lopes penetrou no fundo dolorosissimo d'esse estado d'alma, d'esse momento terrivel em que o esculptor pensou a final *que a arte não consola de nada* e deixou cahir as mãos para não mais trabalhar; por inuteis para a vida, tal qual elle a sonhára... Assim devêra ser o gesto das mãos na estatua de Soares dos Reis; não aquelle encruzar de dedos, propositada e elegantemente dispostos, em completa opposição com a physiono-

ESTATUA DE SOARES DOS REIS

(MAQUETTE)

mia dolorida da olympica figura. Notemos ainda que a attitude da *maquette* de Teixeira Lopes é a mesma do *Artista na infancia*, modificada porque o esforço cessou de todo; a creança fizera-se homem e este, no fim da vida, em logar de todo se concentrar na ambição de fazer arte, deixa pender as pernas e os braços, e não sorri mais de surpreza e prazer.

Na concepção de Teixeira Lopes vemos pois reunidas, debaixo d'um intenso sentimento de admiração pelo mestre querido, as obras em que este, póde dizer-se, se representou a si sob os aspectos da ambição artistica que o animára em creança e da desolação moral em que viveu feito homem.

E comtudo, entre as obras do mestre e a concepção do discipulo, que singular contraste se manifesta! D'um lado as velhas ideações metaphysicas, consideradas universaes e eternas, as expressões heraldicas das civilisações mortas; do outro a arte expressiva, a esthetica da commoção partindo da observação do caso real, derivando a forma do fundo sentimental, numa intima relação de causa para effeito, e reduzindo-a ao *moindre habillement* e, portanto, á maxima expressão.

E, como *a vida é inconscientemente esthetica*, assim sempre ella nos apparece, até nos casos em que as lagrimas nos toldam a visão, como na tragedia tremenda e dolorosa de Soares dos Reis, tão estheticamente sentida pelo seu discipulo.

———————

Catalogo das obras de Soares dos Reis [1]

Obra de imaginativa

1.º—Estatua sentada (*nú*)—**O desterrado** (1872), 1,m80—*marmore.*

O marmore, na Academia Portuense de Bellas Artes.
O gesso, em Santo Antonio dos Portuguezes (Roma).

2.º—Estatua sentada (*nú*)—**O artista na infancia** (1874)—*marmore.*

O marmore pertence á snr.ª Duqueza de Palmela.
O gesso pertence ao snr. José Relvas.

3.º—Estatua em pé—**A saudade** (1875)—*marmore.*

O marmore pertence á familia de Francisco d'Oliveira Chamiço.
O gesso pertence á Academia portuense de Bellas Artes.

---

(1) **Obs.**—Este catalogo é extrahido do Album publicado em 1889, pelo Centro Artistico Portuense, em homenagem ao grande artista; ahi se encontram muitas indicações que, apesar de interessantes, julgamos não dever aqui reproduzir. Ajuntamos ainda assim algumas referencias relativas aos annos decorridos desde 1889 até hoje, e que podemos obter de varias fontes de informação.

4.º—Estatua em pé (de 1,^{m}10)—**A saudade**—*gesso.*

Pertence ao snr. Baptista de Sá, com officina de marmorista na rua dos Lavadouros (Porto).

5.º—**Christo agonisante na cruz** (1877)—*madeira.*

A imagem pertence ao snr. José Bento Ramos Pereira.
O gesso pertence ao snr. Joaquim de Pinho.

6.º e 7.º—Estatuas em pé—**S. José** e **S. Joaquim** (1880)—*granito.*

Na capella do snr. José Joaquim Guimarães Pestana da Silva, no Campo da Regeneração (Porto).
Os gessos, na Academia Portuense de Bellas Artes.

8.º—Estatua em pé (*nú*)—**Narcizo** (1881)—*gesso.*

Prova de concurso para o logar de professor de esculptura na Academia Portuense de Bellas Artes, onde existe—Vid. n.º 16.º

9.º—Estatua sentada (*nú*)—**O abandonado** (1883)—*gesso côr de rosa.*

Executada para um bazar de caridade.
Pertence ao snr. Antonio José da Silva.

10.º—Estatua em pé—**D. Affonso Henriques** (1887). 2,^{m}90—*bronze.*

No monumento de Guimarães.
O gesso pertence ao snr. José Relvas.

11.º—Busto monumental—**Camões** (1880)—*gesso.*

Executada em 4 dias e 4 noutes, de collaboração com Marques Guimarães.
Um exemplar no Centro Artistico Portuense. Um exemplar no Atheneu Commercial do Porto.

12.º—Busto—**Flor agreste** (1881), 0,50—*marmore.*

O marmore pertence ao snr. Nuno de Carvalho.
O gesso pertence á Madame Diogo de Macedo.

14.º—Baixo relevo circular num tecto—**Apollo em carro tirado por cavallos** (1880)—*gesso.*

Em casa do snr. Joaquim Teixeira de Campos (Gaya).

15.º—Grupo num tecto—**Creanças em meio corpo** (1880)—*gesso.*

Em casa do snr. Antonio José da Silva (Gaya).

16.º—Baixo relevo—**A morte d'Adonis** (1881) —*gesso.*

Prova de concurso (esboceto); na Academia Portuense de Bellas Artes.

17.º—Estatua jacente—**Christo morto**—*madeira.*

Offerecida pelo artista, logo após o seu regresso do estrangeiro, á Igreja de S. Christovão de Mafamude (Gaya).

18.º—Estatua pintada, em pé—**Senhora da Victoria**—*madeira.*

A imagem está na egreja parochial da Victoria (Porto).
O gesso pertence ao snr. José Fernandes Caldas (Gaya).

19.°—Imagem de róca—**Senhora das Dores** —*madeira.*

Na Igreja de S. Francisco (Guimarães).

20.°—Imagem—**Coração de Maria**—*madeira.*

Não a conhecemos, nem se sabe onde existe.

Retratos

21.°—Estatua em pé—**Conde Ferreira** (1876), 2,m80—*marmore.*

O marmore está no cemiterio da Trindade, Agramonte. (Porto).
O gesso, na Academia Portuense de Bellas Artes.

22.°—Estatua em pé—**Filha dos Condes d'Almedina** (1883)—*marmore.*

O marmore pertence aos referidos Condes.
O gesso pertence á viuva do artista.

23.°—Estatua sentada, (1,m80)—**Doutor Brotero** —*marmore.*

O marmore está no monumento do Jardim Botanico de Coimbra.
O gesso pertence á Escola Normal do Porto.

24.°—Busto—**Visconde de Tamandaré** (1874) —*marmore.*

25.°—Busto—**Marquez do Herval** (1874)—*marmore.*

Estes dous bustos (marmores) estão no Gabinete portuguez de leitura do Rio de Janeiro.
Os gessos pertencem á viuva do artista.

26.º—Busto (estudo)—**Cabeça de negro** (1874)—*marmore.*

O marmore pertence á familia do snr. Francisco d'Oliveira Chamiço.
O gesso está no museu das Janellas Verdes (Lisboa)

27.º—Busto (0,m70)—**Domingos d'Almeida Ribeiro** (1876)—*marmore.*

O marmore deve achar-se em poder dos herdeiros do retratado.
O gesso, na Academia Portuense de Bellas Artes.

28.º—Busto—**Francisco Pinto Bessa** (1879)—*marmore.*

O marmore está na Camara Municipal do Porto.
O gesso foi vendido ultimamente em leilão.

29.º—Busto—**Joaquim Pinto Leite** (1881)—*gesso.*

O gesso pertence á Academia Portuense de Bellas Artes.
O busto foi recusado por quem o encommendára.

30.º—Busto—**Marques d'Oliveira** (1881)—*gesso.*

Pertence ao retratado.

31.º—Busto monumental—**O Corregedor Almada** (1883)—*bronze.*

O bronze está no cemiterio do Prado do Repouso (Porto).
O gesso pertencia ao Padre Alexandre Pinheiro.

32.º — Busto — **Conselheiro Hintze Ribeiro** (1884) — *marmore.*

O marmore está na Associação Commercial do Porto.
O gesso pertence ao snr. Henrique Kendall.

33.º — Busto — **Viscondessa de Moser** (1884) — *marmore.*

O marmore pertence ao sr. Conde de Moser.
O gesso pertence á viuva do artista.

34.º — Busto — **Conselheiro Correia de Barros** (1884) — *gesso.*

Pertence á viuva do artista.

35.º — Busto — **Emilia das Neves** (1885) — *marmore.*

O marmore está no Theatro de D. Maria (Lisboa).
O gesso pertence a um cavalheiro cujo nome ignoramos.

36.º — Busto collosal — **Mistress Elisa Leech** (1888) — *marmore.*

O marmore (quasi incluido) está nas Janellas Verdes.
O gesso pertence ao esculptor Teixeira Lopes.
Este busto, encommendado ao artista quando em 1888 se achava em Lisboa, nunca foi reclamado pela senhora ingleza nelle retratada; achava-se quasi terminado á data da morte de Soares e foi adquirido pelo nosso museu nacional de Lisboa. E' conhecido entre os artistas pelo — **Busto da ingleza.**

37.º — Busto — **Fontes Pereira de Mello** (1889) — *bronze.*

Na Associação Commercial do Porto. O artista terminava o estudo da maquette quando morreu. O busto devia ser feito em marmore; como prova de res-

peito pelo extincto, porém, a Associação resolveu que elle fosse fundido em bronze, como foi, pelo esculptor José Joaquim Teixeira Lopes, Gaya.

38.º—Busto—**Madame Joaquina Pinto Leite** —*gesso.*

Estava para ser passado ao marmore quando o artista morreu.
Pertence á viuva do artista.

39.º—Medalhão, 0,^{m}30—**D. Amelia de Macedo** (1885)—*gesso.*

40.º—Medalhão, 0,^{m}30—**Joaquim de Pinho** (1885)—*gesso.*

41.º—Medalhão, 0,^{m}30—**Dr. Francisco Fernandes Dourado** (1885)—*gesso.*

42.º—Medalhão, 0,^{m}30—**Diogo de Macedo** (1885)—*gesso.*

43.º—Medalhão, 0,^{m}30—**Augusto Leite Ramos** (1886)—*gesso.*

44.º—Medalhão, 0,^{m}30—**Simões d'Almeida** (1888)—*gesso.*

45.º—Medalhão, 0,^{m}40—**Leandro Braga** (1888) —*gesso.*

Obras diversas

Varios medalhões e modelos d'estatuas, em gesso, para canteiros de Lisboa e Porto. Dous medalhões e cabeças na escadaria da Bolsa

do Porto; as maquettes (gesso) dos medalhões estão na collecção do snr. Azuaga (Gaya).

Muitas maquettes em barro, desenhos e croquis, estudos de monumentos e de archeologia, esquissos, projectos de mobiliario etc.

Alguns esbocetos, retratos e paisagens a oleo.

Teixeira Lopes

(1866)

TEIXEIRA LOPES (1898)

Teixeira Lopes

O temperamento do artista

A primeira vez que vi citado o nome de Teixeira Lopes foi no artigo do meu querido amigo J. Batalha Reis, que atraz apontei e onde encontro as seguintes palavras ácerca do nosso esculptor: «O anno passado o salão de Bellas-Artes dos Campos Elysios apresentava, entre outros, dous notabilissimos trabalhos portuguezes—uma estatua extraordinaria denominada *Caim* e um grupo excellente intitulado a *Viuva*—ambos do snr. A. Teixeira Lopes. Na segunda d'estas duas obras o artista provava saber do seu officio; na primeira provava ser capaz de notavel creação original.

«Este anno o snr. Teixeira Lopes apenas expoz o busto em gesso d'uma *Rapariga napolitana*—cabeça encantadora d'expressão popular, a um tempo maliciosa e ingenua, com a curiosidade interrogadora d'uns olhos em que ha muito de creança e alguma cousa de gato, sobre um fundo estranho de feminilidade instinctiva e talvez má, tudo isto expresso com immensa simplicidade e franqueza, sem a menor recordação da convencional «formosa italiana» que a banalidade esculptural tem imposto aos artistas de todos os paizes».

Estas palavras d'um critico tão levantado, sabedor e pessoal, no meio d'um artigo em que mais d'um consagrado é violentamente reduzido a justas e mesquinhas proporções, fizeram-me desde logo fixar o nome de Antonio Teixeira Lopes com uma correspondente de alto valor artistico; só porém tive occasião de travar conhecimento pessoal com elle alguns annos depois, quando foi do concurso para o monumento do Infante D. Henrique, realisado pela commissão do centenario henriquino.

Ahi, e mais tarde em algumas exposições parciaes das suas obras, tive largo ensejo para verificar a justeza da critica de Batalha Reis; com effeito, logo á primeira observação das suas obras, Teixeira Lopes, hoje então muito mais do que em 1891, revela completa capacidade technica e notavel poder creador.

Mas o concurso henriquino foi para mim causa de um erro de critica que então commetti e de que me cumpre penitenciar-me. Todos sabem qual o resultado d'esse certamen. Eu não venho agora occupar-me da questão a que elle então deu logar e que foi largamente debatida num jornal d'esta cidade; nessa questão porém, em que me deram a honra de me *entrevistar*, emitti a idéa de que o monumento definitivo deveria ser entregue aos dous artistas que eu julgava mais se terem distinguido pelas provas apresentadas; eram elles Teixeira Lopes e o architecto Ventura Terra. Imaginava possivel a ligação dos dous, concorrendo para a concepção d'uma obra só, a qual reunisse o que de mais notavel havia nos respectivos projectos primitivos; d'esta forma, ao passo que um nos asseguraria a maior e mais nobre expressão

TEIXEIRA LOPES

CAIM

(MARMORE)

esculptural, o outro daria ao monumento uma grandiosidade e significação muito vasta e complexa.

De facto, Ventura Terra assentava a sua construcção num grande quadrante solar e assim dava-lhe uma base symbolica derivada da astronomia, irmã da sciencia geographica e sua collaboradora na nossa obra de descobertas e navegação. Mas fui levado a esse modo de vêr, por suppor que a commissão do centenario seguiria o systema muito usado no estrangeiro em casos semilares, isto é quando nenhuma das provas d'um concurso satisfaz cabalmente; systema que consiste em abrir novo concurso, apenas entre os mais votados concorrentes do primeiro, e sobre elle resolver então definitivamente. Como se sabe, não succedeu assim.

Ora eu errei em suppor possivel a collaboração dos illustres artistas referidos, mas os factos vieram desenganar-me. Porque elles, porventura suggestionados por essa minha idéa, fizeram juntos a *maquette* em barro d'um novo monumento, que appareceu na exposição industrial de Gaya de 1894 (Centenario) e que despertou grande admiração; era ella com effeito grandemente decorativa e tinha grandes *pedaços* de muito boa arte expressiva. Entretanto devemos dizer que peccava por falta de homogeneidade.

Esses dous artistas possuem completamente, é certo, a technica da sua especialidade, mas o temperamento esthetico é diversissimo em ambos elles; d'ahi o defeito que apontamos. Tal é a razão por que os casos fecundos de collaboração de dous espiritos bem temperados são rarissimos, extremamente excepcionaes; os Goncourt, esses irmãos

siamezes da alma, penso que são muito mais difficeis d'encontrar do que os siamezes do corpo.

Teixeira Lopes não tem de certo verificado o facto apenas na occasião que vimos referindo ; e crêmos até que o exemplo de Donatello, reforçando o seu, o deve ter convencido de que absolutamente precisa de se emancipar de qualquer collaboração porque, só por um acaso nunca visto dada a altura attingida pelas suas obras, é que encontrará, num architecto ou num pintor, a alma gemea da sua. A influencia d'um collaborador raro pode aproveitar ao artista, a não ser que a collaboração se limite a trabalho méramente ornamental, porque então toda a iniciativa pertence ao artista creador.

Penitenciado e arrependido como estou, nunca esquecerei comtudo esse extraordinario concurso em que Teixeira Lopes foi repellido, como o havia já sido no do monumento a Albuquerque, e ainda no de pensionista do Estado em Paris, ao terminar o seu curso na Academia Portuense de Bellas Artes; e não o esquecerei porque d'ahi veio o meu conhecimento pessoal do esculptor e, consequentemente, a amisade que a elle me liga, e que sae sempre avigorada das nossas discussões sobre arte.

Ao mesmo tempo porem, que o meu conhecimento do esculptor se alargava, penetrava eu tambem a pouco e pouco na obra do mestre, e ia comparando-a com a do discipulo; foi então que me appareceu cada vez mais clara a questão esthetica que, abrangendo a obra dos dous, estabelece o seu parentesco mental e explica a filiação artistica de Teixeira Lopes. A comprehensão nitida d'essa questão proveio para mim principalmente do es-

tudo comparativo do fundo elegiaco commum ao temperamento dos dous e de poder fixar a differencial caracteristica de cada um; porque, sendo ambos elegiacos, são comtudo diversos. Onde um succumbe (*Desterrado*) o outro lucta (*Viuva*); d'ahi um facto de consciencia superior no discipulo, revelando-se em tudo, até na menor difficuldade esthetica a vencer. Onde um oppunha a irascibilidade improficua, o outro espera ou offerece uma resistencia doce, mas tenaz. E esse diverso modo de ser moral, esse diverso fundo de commoção reflecte-se nos seus trabalhos e explica quasi por completo a diversidade dos intuitos artisticos.

Fallemos pois do moço esculptor. Antes porem de continuar, sempre me referirei á maneira como Soares dos Reis explicára a Teixeira Lopes pae, o insuccesso do filho no concurso para pensionista em Paris.

—Seu filho, dizia o illustre extincto, sempre ha-de encontrar quem lhe subsidie a sua estada em França; emquanto que o outro, se fosse excluido, nunca para lá poderia ir. E, neste caso, não é preferivel approveitar dous esculptores em logar d'um só?......

Estas palavras soam de um modo grandemente estranho, porque revelam em Soares dos Reis um ideal de justiça e d'aspiração artistica capaz de arrostar contra todas as dialecticas, contra as maiores antipathias e contra todas as apparencias.

Antonio Teixeira Lopes é filho d'um esculptor de nós todos conhecido, o snr. José Joaquim Teixeira Lopes, ao mesmo tempo ceramista importante, como o demonstram os productos da *Fabrica*

Ceramica das Devezas, de Costa & C.ª, de que elle é um dos proprietarios e socio industrial. Foi portanto num atelier artistico que o moço esculptor viveu desde a mais tenra edade e, artista por herança, como as suas obras brilhantemente o demonstram, a familiaridade das cousas e formas esculpturaes, creando atmosphera esthetica, concorreu poderosamente para a precoce revelação do seu temperamento; naturalmente fê-lo derivar para a esculptura, de preferencia a qualquer outra arte.

Teixeira Lopes é sem duvida, d'entre os nossos homens, aquelle que mais intensamente affirma o que vale a educação intuitiva nos primeiros annos, e tanto mais quando succede incidir sobre qualidades nativas bem aproveitadas.

Tendo concluido aos 18 annos d'edade o curso d'esculptura na Academia Portuense de Bellas Artes, juntamente com varios condiscipulos muito distinctos e debaixo da direcção de Soares dos Reis, como atraz dissemos, foi em 1885 com um subsidio particular completar os seus estudos em Paris, na *Ecole des Beaux Arts.*

Seu pae que, vinte annos antes, estivera tambem em Paris e frequentára a escola apenas durante um anno, recommendou o filho a um velho condiscipulo seu, esculptor tambem, em cuja casa Teixeira Lopes se alojou; o velho artista recebeu o rapaz com verdadeira sympathia, mas julgando-o novo de mais, e por isso naturalmente pouco habilitado para se apresentar ao concurso da escola, aconselhou-o a que ficasse um anno em Paris preparando-se; e que depois fallariam. Teixeira Lopes porem, concentrado como é, e occultando sob aspecto impassivel e timido a sua potente personalidade, havia visitado a escola, estudado o pro-

gramma do concurso e analysado attentamente as estatuas gregas indicadas para servirem de prova d'exame.

Esse estudo determinou nelle a decisão de arrostar com o concurso; até que um bello dia resolveu dizê-lo ao velho esculptor, o qual acolheu a noticia jovialmente, quasi mofando da ousadia do rapaz. Teixeira Lopes insistiu comtudo, docemente, como usa fazer; «era verdade que, em geral, não *sentia* a arte grega, mas estava certo de que ficaria approvado se, no ponto, sahisse o *Achilles* [1].» O bom do velho riu então a bandeiras despregadas porque, dizia, esse *Achilles* é d'uma grande difficuldade, e nem o rapaz saberia por onde lhe pegar.

Teixeira Lopes foi a exame, sahiu para ponto o *Achilles* e, d'entre cento e tantos concorrentes, obteve a primeira classificação. O seu velho amigo chorava d'alegria.

Este facto, ao mesmo tempo que nos define estheticamente o temperamento do artista, revela-nos nelle uma nobre qualidade mental a que o successo alcançado dá completo direito: a consciencia lucida do seu valor. Teixeira Lopes, desde a entrada na escola, manifesta-se o que depois não fez mais do que confirmar cada vez com mais intensidade—um artista que só produz e confia no que faz, quando houver de traduzir uma *commoção esthetica* vivamente sentida; só então é que encontrará a expressão formal que para elle não existe independentemente d'essa commoção. Teixeira não é pois,

---

(1) E' a estatua núa em pé *Marte Borghese*, do museu do Louvre, conhecida em tempos pelo nome de *Achilles*.

como Soares dos Reis, um *estatuario*, dando a este termo o sentido decorativo; não vê atravez de formas preconcebidas, a que parcialmente communicasse depois a expressão; traduz em formas esculpturaes os sentimentos, da mesma maneira que os traduziria em qualquer outra arte que houvesse estudado.

A arte de Teixeira Lopes é portanto essencialmente expressiva e uma das suas maiores preoccupações futuras consistirá, como veremos, em se emancipar dos convencionalismos procedentes d'habitos contraídos na escola ou no atelier, ou impostos pela pedagogia corrente, até conseguir dar ás suas concepções *le moindre habillement* possivel; até fazer com que o pormenor por demais valorisado, ou a empola rhetorica e banal não perturbem a castidade e o rythmo da *linha* fundamental que na mente vivamente se lhe desenha.

O seu processo mental, a que muitos chamam anti-artistico por não ser espontaneo, coincidirá gradualmente com aquelle mesmo da imaginativa popular que atraz descrevemos: o de uma lenta e progressiva integração, eliminando tudo quanto de contingente envolva o assumpto, mantendo apenas o que nelle se encontre de essencial e encerrando-o em linhas nitidamente definidas, simples e inquebrantaveis; grandes paginas d'arte, comprehendendo intensas commoções em contornos precisos e irreductiveis. Alem d'isso, como no processo wagneriano, toda e qualquer figura resultará sempre da evocação d'um estado d'alma fixado numa determinada epoca e classe social; isto é, procurará sempre ser a expressão integral d'um *elemento humano* na sua crystalisação definitiva atravez dos tempos. E veremos que o joven esculptor conse-

gue a pouco e pouco esse elevado *desideratum*, o qual, como é de crêr, não veio d'um jacto, no primeiro assalto a baluarte tão difficil de conquistar.

Em Paris Teixeira estudou no atelier de Cavelier, esculptor altamente cotado e completamente rendido ao culto do antigo; a sua influencia sobre o nosso artista foi porem mais d'um amigo que, desde o começo e dado o excepcional concurso d'entrada, respeitou em Teixeira Lopes o forte temperamento tão brilhantemente revelado. Cavelier convencêra-se de que Teixeira *fazia sempre differente dos outros* e deixava-o entregue á sua pessoal maneira de trabalhar. E' d'isso uma suggestiva prova o *Caim*, a cuja factura o referido professor ainda assistiu.

Mas o verdadeiro mestre de Teixeira nem foi Soares dos Reis, nem Cavelier, nem Barrias; foi Donatello, o grande esculptor florentino da primeira Renascença. Na meditação e estudo da obra excepcional d'este admiravel artista é que Antonio Teixeira Lopes se formou e colheu o criterio esthetico que o tem guiado desde o inicio da sua carreira. No seguimento d'este estudo mostraremos que as affinidades entre Donatello e o nosso esculptor são multiplas, e, porque parecem derivar d'um fundo moral que em parte lhes é commum, por esse facto se explicará mais facilmente o parentesco esthetico.

A obra de Teixeira é já hoje muito numerosa e variada. Desde que regressou a Portugal, pouco tempo após a morte de Soares dos Reis, achou o terreno desbravado e as obras de toda a natureza foram affluindo sem interrupção; d'ahi a sua brilhante carreira. Concursos, tem-nos perdido todos. Comprehende-se que, se o meio geral contrariava

a Soares dos Reis, o meio official deve até aggredir o esculptor absolutamente expressivo que lhe despreza os convencionalismos formalistas. E isto com tanta mais razão, quanto Teixeira Lopes sente uma predilecção especial pelos themas terriveis, talqualmente o seu guia mental, o grande Donatello.

Mas estes continuos insuccessos serviram apenas para lhe engrandecer a reputação, para avivar a atmosphera de sympathia e carinhosa admiração que o envolve, e por forma alguma o desviaram do caminho d'arte que se traçou.

A obra de Teixeira Lopes

No estudo da obra de Teixeira Lopes deixaremos de parte todos os seus trabalhos dos annos de 1886, 1887 e 1888, embora cinco d'elles houvessem sido recebidos no *Salon* de Paris e, entre esses, se conte a sua *Ophelia*, estatua de tamanho maior do que o natural; não deixaremos porem de notar que o esculptor foi admittido ao *Salon* logo no primeiro anno da sua estada em França. Entretanto, até na *Ophelia*, o mais importante de todos esses trabalhos, se percebe que o artista está muito preso ás influencias do ensino recebido e dos meios onde vive, e se acha dominado ainda pelas convenções do decorativo; apesar de graciosa na ondulação da sua linha geral e de já singularmente expressiva, essa estatua, muito sobrecarregada de promenores desnecessarios, parece inspirar-se no personagem creado por Fidés Devriés na opera d'Ambroise Thomas, o Hamlet. Comprehende-se portanto que ella deva ser d'um convencionalismo francez muito accentuado.

Entretanto já ahi se encontra esboçado o temperamento do artista, temperamento d'elegiaco, mas finamente sensivel ás mais delicadas graças feminís que idealisa. Neste ponto a obra de Teixeira affastar-se-á de Donatello, attingindo expressões d'uma humanidade muito mais larga e consoladôra; na sua obra feminina, como atraz dissemos,

é que Donatello justamente se revela inferior a outros artistas; elle não concebia o feminino, não o sentia, fugia da mulher. Outra differença encontraremos ainda entre os dous artistas, a qual se filía na mesma commoção esthetica geradora d'esta que acabamos d'apontar. Donatello era notavel na maneira de *tratar as creanças;* mas, afóra os seus grupos pagãos de meninos estylisados classicamente, elle só tratou *o rapaz* na edade em que o espirito começa a reclamar educação. Teixeira, pelo contrario, trata de preferencia o *bambino*, a creança presa ao seio materno. Onde porem o parentesco mental dos dous esculptores se affirma flagrantemente é nos themas em que a *terribilitá* domina; quer-nos parecer até que esta nota de commoção é sentida por Teixeira d'uma forma tão intensa como a que se encontra na obra donatellesca. A *terribilitá* do esculptor portuguez parece procedente do mesmo mundo d'ideas e sentimentos.

Aqui convém ainda que façamos uma observação relativa ao modo de trabalhar no nosso esculptor. Em Teixeira Lopes a maneira de tocar o marmore varía d'assumpto para assumpto, e por elle se explica; natural é que assim seja em quem tende á mais logica e intensa expressão. Mas por isso mesmo a *maquette* serve-lhe de guia apenas, não o escravisa, para que até á ultima pancada do martello a vibração se transmitta ao marmore. Por isso, muito intencionalmente, no catalogo das suas obras, mencionamos o gesso em separado da obra definitiva e cada qual na respectiva epoca; o trabalho de gestação domina o artista em todo o tempo que vae d'um ao completo acabamento do outro, e é portanto fecundo o ensinamento que

vem da observação dos diversos estados por que passou qualquer das suas obras.

No *Salon* de 1889, Teixeira apresentou o gesso do *Caim*, estatua núa sentada, a que foi attribuida uma menção honrosa; no do anno seguinte figurou alli com o marmore do mesmo, o qual foi premiado com uma medalha d'ouro de 3.ª classe, e ainda com o gesso do grupo—*A Viuva*, comprehendido nesse premio.

Como vêmos, o jury do *Salon* notou progresso do gesso para o marmore do *Caim*, o que confirma o que atraz deixamos dito. Foi este marmore que J. Batalha Reis viu e classificou de *estatua extraordinaria;* o illustre critico porem não nos fundamenta o seu juizo, nem nos descreve a obra. Procuraremos nós fazê-lo, dentro do nosso modo de sentir.

O Caim apparece-nos como uma pavorosa expressão d'essa *terribilitá* em que o artista irá d'onde a onde mergulhar o seu espirito creador, ora para nos revelar a imagem do *Crime*, mais tarde para synthetisar a catastrophe epica d'uma grande vida nacional.

Mas o que torna mais extraordinario esse *Caim*, concebido antes do *Crime*, e como que meditando-o apenas sem que pareça resolvido, o que ahi principalmente nos apavora é a precocidade no pensamento criminoso, porque elle contará quando muito uns quinze annos d'edade. O indeciso das fórmas do rapaz eleva ao maximo a expressão da malvadez nativa; ainda não é um homem e já é um criminoso.

Como conjuncto d'expressão tudo ahi concorre para a integração da idea fundamental. Esse do-

brar de dedos das mãos, violento na esquerda a que encosta a cabeça, frouxo ainda na que ha-de dar o golpe; o concentrado da attitude apòiada no pé esquerdo retesado, a que corresponde o arrebitamento do dedo maior do pé direito; esse enterrar da cabeça entre os hombros; a fronte proeminente e convexa, o nariz curto, grosso e largo; a bocca espessa, entreaberta e accentuadamente prognata; o queixo pequeno e retrahido, o maxilar possante; tudo emfim é da mais completa affinidade esthetica com a tremenda expressão do olhar malvado e profundamente absorto na face larga, impassivel. Atravez d'esse olhar sente-se toda uma ideação a frio de crimes monstruosos, d'uma crueldade illimitada, d'uma acção precisa e fulminante.

Pavorosa visão, extraordinaria e singularmente simples! Nada ha nessa estatua que seja torturado ou alindado, embora a estylisação exista, porque existe a homogeneidade na expressão de todas as partes. O auctor deu-lhe o nome de *Caim* e, na base em que o assentou, como em baixo-relevo de sonho entrevisto pelo fratricida, evoca a historia do crime biblico. Mas fazendo-o rapazito apenas, irresponsavel, instinctivo, precocemente votado ao assassinio e crescendo em resolução á maneira que lhe cresce o corpo, como que nos faz tremer de toda a humanidade criminosa, que ha de sempre existir e desenvolver-se sem que o queira, mas por uma fatalidade ingenita e inevitavel. Horrivelmente grande!

O que porem, a meu vêr, torna essa obra typica, estheticamente fallando, é o emprego logico, e grandemente ampliador da expressão, do *nú*, não visto atravez das formas anteriormente consagradas, mas com a simplicidade maxima que abrange

TEIXEIRA LOPES

A VIUVA

(GÊSSO)

toda a vida da humanidade. Esse corpo ainda meio cartilagineo e gelatinoso é o embryão a descoberto do *Crime*; não supporta portanto o mais insignificante pormenor de vestuario, que a um tempo lhe diminuiria a capacidade expressiva e faria desapparecer o universal, o eterno da concepção.

Curioso que Teixeira Lopes, no começo da carreira, nos dê o symbolo da *Infancia do crime*, como Soares tendeu a dar-nos a *Infancia da arte*.

Outro é o *elemento humano*, o thema eterno, fundamental na vida, da *Viuva*, o bello grupo que, na Exposição Internacional de Berlim de 1896, foi premiado com medalha d'ouro, e é formado por uma mulher sentada, tendo ao lado um berço e, nelle, uma creança em pé que se lhe suspende ao seio. Essa mulher do povo, que perdêra o seu homem e se encontra paralisada pela dôr a ponto de não poder chorar, é chamada á vida pelo filhinho a quem amamenta. Na obra de Teixeira a maior intensidade concentra-se justamente na deliciosa creança que, instinctivamente e com esforço, se ergue do berço em procura do seio materno; e isto porque essa creança, maravilha de graça e de delicadissima ternura, no seu encantador movimento cheio de indecisão e de vida ao mesmo tempo, contrasta fortemente com a mãe robusta, massiça, sem idealidades, em quem a dôr se manifesta naturalmente d'uma fórma apathica e apenas no olhar allucinado e vago, nos sulcos fundos da face e no entre-abrir amargo e tremulo da bocca que nem geme. Sente-se ahi um espirito curto, rudimentar, que de todo parou. (1)

---

(1) Quanto a nós, comparando a maneira como a dôr se acha expressa no *Desterrado* e na *Viuva*, teremos uma flagran-

Essa antithese nos dous estados d'alma acha-se tratada d'uma maneira larga, mascula; e, esculpturalmente fallando, o marmore é perfeito, quer sob o ponto de vista da enrythmia, quer sob o da composição e do modelado. E' indiscutivelmente notavel de naturalidade, palpitante de vida o formoso agrupamento de braços e corpos penetrados de tão diversos sentimentos; percebe-se que as mãos da mulher, inertes sob o imperio da dolorosa irresolução, vão em breve, num movimento de apêgo á vida do pequenino que é a continuação, o retrato do outro, conchegá-lo fortemente ao colo, beijá-lo soffregamente, banhá-lo numa torrente de lagrimas. Entretanto, para que esse grupo, tão bello esculpturalmente e tão profundo d'expressão, fosse já uma obra definitiva na serie dos trabalhos do artista, seria preciso, quanto a nós, vêr eliminado o aristocratico berço que lhe rompe a homogeneidade de todo o resto, e substituido pelo berço do proletario, canastra ou quer que seja; certamente uma tal pormenor popular augmentaria d'um modo sensivel a grande nota pathetica contida nesse ingenuo e dramatico assumpto, torná-lo-ia mais humano, mais integral.

A influencias d'atelier devemos nós attribuir a introducção do elemento perturbador. A emanci-

---

te revelação da differença esthetica que separa os seus auctores: num, as preoccupações dos arranjos classicos não lhe deixam completar o conjuncto de gestos e traços physionomicos correspondentes a certos estados d'alma, e a obra resulta diminuida ou contradictoria; no outro, a suggestão dominante da commoção esthetica não encontra as peias convencionaes do classico a tolher-lhe a livre expansão, e exteriorisa-se logica e completamente.

TEIXEIRA LOPES

BUSTO DE M.ME X

(MARMORE)

pação completa não se fizera ainda, nem é isso cousa para estranhar; o artista realisa-a a pouco e pouco, como sempre succede aos espiritos verdadeiramente originaes e progressivos.

Este grupo occupa, na obra de imaginativa de Teixeira Lopes, quasi completamente os annos de 1890 a 1893; no ultimo esteve o marmore no *Salon* dos Campos Elysios. Durante esse intervallo devemos comtudo mencionar a *Creança napolitana* (1891) descripta por Batalha Reis, e ainda a estatua em bronze—*Musica sacra* (1891) que não conhecemos. O artista trabalha principalmente no *retrato*, produzindo grande quantidade de bustos.

Duas obras, porém, se salientam entre todas as d'essa epoca pelo seu caracter especial. A primeira, o busto de M.me X (1893), cujo marmore o esculptor conserva no seu atelier, por lhe haver sido regeitado. Notemos de passagem que a Soares dos Reis succedeu egual facto por mais d'uma vez, com o busto de Pinto Leite, por exemplo, e que ao notavel esculptor Rodin acaba de ser regeitada a estatua de Balzac, facto que produziu em Paris uma grande celeuma; geralmente a rejeição incide sobre obras que surprehendem ou desnorteam a critica, por avançarem sobre a contemporanea maneira de fazer. Isso dá-se sem duvida com o busto de Teixeira Lopes, porque elle é d'uma rara expressão de elegancia aristocratica, d'uma suavidade intelligente e levemente melancolica que nos encanta. Provavelmente M.me X, vendo-se idealisada pelo artista no seu bello marmore, regeitou-o por modesta. E egual teria sido a causa da regeição do busto de Mistress Leech de Soares dos Reis; como

boa ingleza, essa dama pensaria que só a sua rainha tem cathegoria para integralmente symbolisar a altiva Albion e portanto, logica e britanicamente, abandonou o symbolo. *God save the queen.*

O busto de M.^me^ X ficou pois em poder do artista, com o que elle muito folgou em definitivo, e mais tarde encontraremos as suas qualidades largamente ampliadas num assumpto mais vasto—*A Santa Isabel;* entretanto elle estabelece, na obra do auctor, a passagem que da *Ophelia* vaé á estatua da rainha portugueza, porque quasi de todo abandonado se encontra já ahi o pormenor inutil para a expressão final a obter, e porque a personalidade do artista se affirma d'uma maneira inconfundivel, quer technica, quer estheticamente.

A outra d'essas obras é o encantador busto—*Thereza* (1893), uma das mais curiosas idealisações que conhecemos, uma pagina de sonho estranha e deliciosa como poucos. Essa pequena joia revela-nos no artista uma nova face do seu temperamento, a melancolia doce e ingenua em que a sua alma se deixa embalar serenamente; verdadeira maravilha de transcendente idealidade.

Seguidamente dá-nos Teixeira Lopes o projecto do monumento a *Affonso de Albuquerque* (1893) e a *maquette* do monumento ao *Infante D. Henrique* (1894); projecto e *maquette* acham-se hoje nas Academias de Bellas Artes, aquelle de Lisboa, este do Porto.

O projecto, feito de collaboração com o distincto architecto snr. Marques da Silva, teve o segundo ou terceiro premio no concurso *ad hoc* realisado em Liboa; foi-lhe preferido um outro do chamado estylo manuelino, muito elogiado ao tempo pelos jornaes da capital; grassava então ahi a ma-

TEIXEIRA LOPES

THEREZA

(MARMORE)

nia de *manuelisar* tudo, desde as estações de caminho de ferro até aos hoteis sertanejos, passando pelos monumentos aos heroes, tumulos, etc., etc.; mania que só conseguiu perturbar ainda mais, se era possivel, as idéas reinantes ácerca d'uma epoca de transição em arte, excepcional e tumultuariamente composita, a que se quer attribuir um estylo.

Nesse projecto de Teixeira Lopes e Marques da Silva, em que porventura mais uma vez se revelou o antagonismo ou divergencia esthetica entre o esculptor e o architecto, como no outro caso anteriormente apontado, é certo comtudo que a obra de Teixeira mereceu geralmente louvores da critica, pela grandeza e bem composto do assumpto principal—o grupo de figuras e cavallos do carro triumphal da gloria que envolvia o pedestal em que assentava a estatua do heroe. E agora é occasião de perguntar se, deante de tal obra, não seria para desejar que se tivesse procedido em Lisboa como se devêra ter feito no Porto, abrindo um segundo concurso entre os concorrentes mais premiados...

Dissemos já que a *maquette* do Infante D. Henrique era apenas o embryão d'um monumento; mas esse embryão, tal qual se apresentava, continha syntheticamente a expressão do extraordinario homem mental que foi o Infante, e o symbolismo da sua obra de navegação e descobertas; achava-se, além d'isso, tocado com uma rudeza e energia muito caracteristicas.

Teixeira viu o Infante atravez da obra de Oliveira Martins, bebida nas chronicas contemporaneas; construiu a figura dos elementos reaes do seu caracter, temperamento e trabalhos; cercou-o

do symbolismo suggerido por esses mesmos trabalhos e pela epoca em que se passaram; e enfeixou tudo num esboço d'obra que em nada se parece com as formas anteriores usadas em taes casos. Evocou mais um caso de *terribilità*, porque terrivel era o Infante cheio de freima, abstemio e virgem, sem sensibilidade, dominado por uma idea fixa e absorvente até á maxima crueza; e como Donatello, o seu guia mental, elle estudou com amor esse typo de *Precursor* de uma epoca gloriosa, e certamente realisaria por completo a obra que tão virilmente se annunciára. Porque é certo que, se o esboço apresentado não passava d'um simulacro d'obra mais ornamental do que monumental, por outro lado, como atraz dissemos, era já o germen d'um monumento; alargado e completado daria o quer que é de novo e de grande. O artista não teve porem á sua disposição o tempo que uma tal concepção reclamaria para ser inteiramente definida, e foi affastado do concurso.

É vem a proposito destruir uma opinião atraz referida e que, ácêrca de Teixeira, corre por ahi, entre os profissionaes da arte principalmente, a qual no fundo envolve um criterio esthetico muito curioso. Para esses o verdadeiro artista tem de ser um espontaneo; homem que trabalhe e medite longamente as suas ideas, procurando alargar, completar ou erguer sempre mais alto a commoção esthetica e a correspondente expressão, esse não é um *inspirado,* um verdadeiro artista creador. Ora muitissimos, senão todos os exemplos conhecidos protestam contra tão pateta conjectura.

Torturado mental foi o profundo e inegualavel Beethoven, assim como o foram os apparentemente espontaneos e fluentes Chopin e Bellini; tortu-

rado mental foi o simples e nobilissimo Anthero do Quental, foi João de Deus e é-o egualmente o sr. Eça de Queiroz, bem que o não suspeitem geralmente os que se deleitam com o seu estylo tão correntio e ondulante, tão cheio de luz e de graça, que até parece desenrolar-se na mais serena e harmoniosa atmosphera helenica.

A simplicidade e a profundeza são sempre producto de longo trabalho, ou de tortura do pensamento; traduzem a phase definitiva da laboração mental, ou do nosso modo de ser pessoal. Ao passo que a espontaneidade só por excepção deixa de ser feita de logares communs, resultando por isso sempre complicada e banal, ou até falsa, incongruente, apesar de decorativa, seu fim immediato; basta para isso citar a nossa *verborrhea parlamentar*, na frase de O. Martins, os discursos cujas provas *nunca o orador revê*, pelo que dér e vier.

Mas, como diziamos, o monumento de Teixeira Lopes não se fez; o trabalho de preparação não foi porem perdido, resurge mais tarde atravez d'uma outra obra de grandiosissima expressão, — *A Historia* do tumulo d'Oliveira Martins.

Ainda em 1894 modelou Teixeira Lopes a *maquette* para a estatua de Soares dos Reis, destinada ao monumento que em Gaya se lhe deve erguer e de que atraz nos occupamos. Essa nova concepção de Teixeira Lopes, alem da elevada e complexa significação esthetica que tem, traduz ainda um facto de nobilissimo respeito pelo mestre esculptor, cuja vida moral e artistica foi por egual comprehendida pelo eminente discipulo. Elegiacos ambos elles, embora entre limites diversos, houve uma mesma corrente sentimental a ligá-los deante da obra representativa da personalidade do mestre

e assim a *maquette* sahiu tão profundamente suggestiva e commovente; dentro d'ella encontram-se varios estados d'alma que, em epocas afastadas umas das outras, dominaram ora a Soares, ora a Teixeira, e é esse parentesco, essa cohabitação nas mesmas regiões de sentimento que mais singularmente nos enternece ao contemplá-la. [1]

Em 1895-1896 produziu o nosso esculptor o gesso e a estatua de madeira pintada—*A Rainha Santa Isabel de Portugal*, encommendada por S. M. a Senhora D. Maria Amelia para Santa Clara de Coimbra, onde se acha. A encommenda foi sem duvida suggerida por indicações da imprensa que, impulsionada ainda pela discussão ácerca do monumento do Infante D. Henrique, apontára o nome do artista e fizera sobre elle incidir a attenção geral; caso é este digno de registar, da utilidade das discussões sobre arte, porque é um facto que a esculptura religiosa se achava muito decaida entre nós e que o moço esculptor, ao tempo pouco conhecido em Lisboa, apparentemente não garantia

---

[1] E quando se realisará o monumento tão excepcionalmente concebido, por isso que o thema que nelle se contém é de si verdadeiramente excepcional? O enthusiasmo que Soares dos Reis desperta entre nós, a honra que d'elle dimana para o paiz, não conseguiram por emquanto a reunião dos fundos necessarios á sua construcção! Este facto coincide com um outro, qual é o de até hoje não se ter feito uma exposição da obra completa do mestre, como se fez já para Silva Porto e Leandro Braga. Tomamos a liberdade de lembrar esta circumstancia á commissão do monumento, porque se nos afigura que a exposição será a todos os respeitos uma obra meritoria, de grande alcance e proveito.

ahi o successo alcançado, o qual de muito excedeu as esperanças preconcebidas.

Por isso grande foi a surpresa de todos quando a imagem da *Santa* appareceu exposta no atelier do artista em Gaya, na egreja de São Domingos de Lisboa e em Santa Cruz de Coimbra; os jornaes das tres cidades occuparam-se largamente d'ella por essa occasião e nós mesmos tambem a descrevemos e analysamos, voltando mais tarde a estudá-la sob o ponto de vista exclusivo da esculptura polychroma ou pintada [1], procurando achar a explicação ao problema contido nesta tentativa artistica de Teixeira Lopes. Hoje porem, occupando-nos novamente do assumpto, tratá-lo-emos segundo o criterio esthetico que vimos expondo e que, nos anteriores artigos, nos foi impossivel adoptar em virtude do pequeno espaço de que dispõem as publicações diarias ou semanaes.

Ora, d'entre os episodios a que assistimos por occasião da exposição da estatua no Porto e em Coimbra, um sobre todos vivamente nos impressionou; porque, na sua forma ingenua e espontanea, confirma por completo a theoria do *elemento humano integral* subjacente em toda a verdadeira obra d'arte. Discutiam em Santa Cruz marido e mulher, ambos do povo, qual era mais *bonita*, se a *Santa* nova se a antiga, uma imagem de róca, feita no seculo passado, parece, em cujo andor figuravam tambem dous pobres ajoelhados que iam recolhendo as rosas em que as peças d'ouro da infeliz esposa de D. Diniz se transformavam; o

---

[1] *A esculptura polychroma*. A proposito da Santa Isabel de Teixeira Lopes. Na **Educação Nacional**, n.º 13, de 27 de Dezembro de 1896.

homem era pela antiga, por causa dos pobres que a nova não tem; e muito desabridamente, e muito estheticamente ao mesmo tempo, rompe a mulher a dizer-lhe «que elle não sabia o que dizia; que deante d'uma senhora d'aquellas todos se affastavam para a deixar passar; e que ninguem se atrevia a acompanhá-la.»

Se bem que a estatua de Teixera Lopes tivesse tido o condão de agradar a todos, nobres e plebeus, facto notabilissimo d'universalidade em arte e portanto muito para se notar como criterio esthetico, certo é que dos casos succedidos então a seu respeito, d'entre os que presenciei ou ouvi referir, nenhum me impressionou tanto como esse e me explicou com egual lucidez o facto do geral agrado. Teixeira tinha, em realidade, tratado o *thema humano* da Santa Isabel tal como elle se acha integrado na lenda, ou melhor, na alma popular; esse sentimento, penetrando atravez da sua mente de filho do povo, gerára nelle a profunda commoção esthetica que, por tão notavel e apropriada forma, se exteriorisava.

Loura, de elevado e elegante porte, verdadeira *flôr d'altura*, assim concebe o nosso povo as princezas dos seus contos, as mouras encantadas que se escondem nas fontes dos bosques e, em geral, a mulher que encontramos na sua obra d'imaginativa. Esse typo germanico vir-lhe-á idealisado da raça de conquistadores que dominaram os seus antepassados, os trabalhadores presos ao solo para o bom prazer dos seus senhores? Ou explicar-se-á por um caso de anthropomorphismo, o senhor devendo corresponder a um typo de raça mais forte, mais alta e mais bella, ter cabellos e olhos raros entre o nosso povo de lavradores e, porque sejam

raros e portanto *mais lindos,* considerados como dons de sêres superiores?

Mas a nossa surpresa, ouvindo enunciar tão nitidamente o thema popular, procedia principalmente do facto de, dias antes, o havermos expresso quasi pelos mesmos termos num artigo jornalistico. Diziamos então, como ainda hoje dizemos, que á mais fina e graciosa linha esculptural das figuras decorativas do melhor gothico francez, como por exemplo as do seculo XIII na cathedral de Reims, precisamente contemporaneos do reinado de D. Diniz, essa estatua reune a expressão mais elevada, mais profundamente mystica da mulher na pintura christan. Citemos apenas a Virgem do celebre quadro da Adoração dos Reis do Museu de Bruxellas, attribuido ora a Van Eyck ora a Mostaert, [1] ou ainda a deliciosa Virgem do Breviario Grimani; a Santa Isabel tem, como essas duas, o mesmo olhar *para dentro*, que não vê os objectos que a cercam, porque a alma lhe anda presa das cousas do Ceu. E essa idealissima expressão de santidade, de humildade evangelica, reune-se ainda á magestade de uma rainha, da *grande dame* que nasceu para se ligar áquelle que exerce o supremo mando.

A estatua caminha lentamente, num recolhimento que ninguem ousa interromper; e parece que todos se affastam respeitosos para a deixar passar, e que homens e mulheres ajoelham sob a influencia dominadora d'aquella soberana encarna-

---

[1] Hoje attribuida por um critico a Gerard David, em opposição ás attribuições acima referidas que, respectivamente, pertencem a E. Fetis e A. J. Wauters.

ção da alma christan no vulto esbelto, superiormente elegante da sua Senhora e Rainha.

Vera incessu patuit dea.

Esta sensação de grandesa moral que nos conserva em respeito, verifiquei-a ainda mais tarde na procissão (1) quando, por cima das cabeças dos romeiros que enchiam as ruas de Coimbra, a Santa parecia avançar doce e concentrada na sua tarefa de bem fazer, deixando cahir as rosas d'ouro por entre o povo, como visão suavissima d'um mysticismo transcendentalmente evangelico, toda ella nimbada pela luz do alto, coando-se atravez dos festões triumphaes de flores, bandeiras e rutilantes colgaduras para mais eburnea lhe tornar a sua palidez de asceta e martyr. Todos a contemplavam extaticos e recolhidos; apenas um mancebo, que estava junto ao grupo em que Teixeira Lopes e eu nos achavamos, poude manifestar o seu enthusiasmo soltando um vigoroso viva ao grande esculptor. Estudantes corroboraram, a procissão desmantelou-se um pouco, mas a final conseguiu endireitar de novo e lá continuou a sua marcha para a ponte do Mondego. E a visão esvaiu-se.

A Rainha é representada no momento do milagre das rosas, gerado pela mentira santa da lendaria resposta dada a D. Diniz; mas essas rosas, por uma genial inversão do mytho, mudam de côr ao cahir no chão, já são douradas. Tudo quanto tocam aquellas mãos santas se transforma em ouro para os seus pobres. E esse bello symbolismo, d'uma tão larga e profunda significação, acha-se

---

(1) A imagem foi encommendada com o destino especial de dever sahir na procissão que se faz em Coimbra pelas *Festas da Rainha Santa.*

SANTA ISABEL DE PORTUGAL

(GÊSSO)

representado d'uma maneira verdadeiramente feliz pelo *maravilhoso* da coloração adoptada.

De alta e esbelta estatura, a Rainha conserva docemente inclinada a palida cabeça, coroada pelo diadema gothico de flores de liz e envolta num veu de linho alvo e fino, atravez do qual se veem os cabellos arruivados; o rosto comprido e comprido tambem o nariz d'aristocratica linha, forte e levemente voluntarioso o queixo; a bocca pequena, regularissima num murmurar tranquillo de prece. Um aro d'ouro emoldura o conjuncto, concentrando a luz que parece irradiar da propria Santa. Tal é a Aragonesa, a quem o esculptor faz descender dos wisigodos refugiados na alta montanha, d'onde ao depois desceram a expulsar o mouro.

D'essa expressão suprema deriva o conjuncto harmonioso e homogeneo de toda a estatua; o corpo, d'um equilibrio perfeito, apertado n'um cinto de couro em cuja ponta se veem os escudos de Portugal e Aragão, veste uma tunica côr de marfim que, em pregas flexuosas d'um desenho purissimo, cahe pesadamente no chão, deixando sahir as pontas dos pés calçados em sapatos ponteagudos de sêda branca. Cobre-o o manto de veludo liso côr de lilaz, forrado de seda rosa palida e cercado em toda a borda d'uma banda d'ouro com desenhos archaicos e incrustações de pedrárias e perolas.

O magistral estudo dos panejamentos é verdadeiramente inexcedivel de verdade e de caracterisação dos diversos tecidos, e d'uma pureza de linhas e simplicidade grandiosas. Elles correspondem bem á concepção ruskiniana atráz citada; conteem em si uma alta expressão de repouso d'alma, santo e severo. Um broche ou *firmal* circular, ro-

deado de perolas e tendo ao centro uma granada em *cabochon*, firma no hombro esquerdo o manto que pende verticalmente sobre esse lado e arregaça do lado opposto, para deixar sahir as mãos d'onde as rosas mysticas vão cahindo e transformando-se em ouro.

Alguem notou que o movimento dos braços é acanhado, pouco *esculptural*, isto é, pouco decorativo; para nós assim devia ser, porque é grandemente expressivo do *acanhamento* e receio que aquella senhora devia ter sentido para mentir, ainda que fosse *por bem*, como mais tarde mentia o seu bisneto, o Mexias de Lisboa. Achamos encantadoramente genial essa *gaucherie*, tão suggestiva ella é, tão bem completa a physionomia moral da Santa. Note-se porem que esse pormenor em nada altera a superior eurythmia da estatua; porque, de onde quer que a observemos, por qualquer lado que a estudemos, a mesma sensação de harmonia e de equilibrio se verifica. Vê-se ahi uma imagem primeira, fundamental, producto d'uma intensa commoção, d'uma poderosa evocação que vivamente a fixa na mente do artista, na sua forma animada e integral, e a encerra em grandes linhas sobrias e inquebrantaveis; o pormenor, a ornamentação, a côr, são derivadas d'essa imagem tornada real, absolutamente homogeneas com ella e nunca perturbam a linha pura, base da concepção. Por isso a obra é simples, é grande e é harmonica; tudo ahi tem a mesma vibração do sentimento fundamental, desde a mais pequena curva das roupagens até aos olhos fundos e impenetraveis da mystica rainha.

Como vêmos, Teixeira Lopes formulou a perfeita expressão esculptural do thema integrado na

alma popular portugueza, com a sua estatua da Rainha Santa Isabel; vindo elle mesmo do povo, ingenua mas intensamente sentidas, na sua expressão tão nobre e finamente idealisada, nos apparecem as grandezas e pompas realengas. Assim se explica o geral exito que a obra alcançou entre clerigos, nobres e plebeus.

Resta-nos porem fallar ainda da questão archeologica, tanto no que respeita á coloração adoptada como a certos pormenores decorativos.

Como vimos, as côres empregadas foram todas de tons palidos e, por uma coincidencia não procurada, taes quaes os geralmente usados nas Senhoras de Lourdes e outras imagens de caracter puramente commercial; este facto fez com que, entre os artistas, houvesse varia discussão, approvando uns e regeitando outros o que fôra feito. De nos parecer que a questão havia sido collocada em mau campo, proveio o nosso artigo ácerca da *Esculptura polychroma* ou *pintada*, a que atraz me refiro e no qual procuramos encarar essa questão sob um aspecto de completa imparcialidade e generalidade; limitar-me-ei, porém, aqui a expôr muito succintamente o que então diziamos e que se nos afigura dar a solução do problema que ahi se continha.

Independentemente da côr do rosto que, com o tempo, adquirirá a transparencia eburnea, consagrada no aspecto macerado dos ascetas e dos visionarios do mysticismo religioso, é certo que a polychromia das roupagens adoptada por Teixeira Lopes não corresponde ás imposições da archeologia gothica, derivada quer da pintura, quer da

imaginaria. Esta exigiria os tons muito intensos, o manto devêra ser talvez de base vermelha e não lilaz.

Dava-se porem um facto muito interessante com esses tons fortes quando applicados, facto que se explica pelo phenomeno physico da *irradiação retiniana,* e resulta da ampliação por elles produzida na imagem dos objectos; a Santa resultava muito mais gorda assim colorida, e portanto alterada a concepção do esculptor. Leonardo da Vinci, vendo um dia uma mulher vestida de negro com um lenço branco na cabeça, notou que a cabeça lhe parecia duas vezes mais larga do que os hombros. Ninguem ignora que uma dama nutrida, que se vista de côres garridas, fica apparentemente mais nutrida do que é; por isso, quando tenha bom gosto, ella recorrerá sempre ás côres escuras, o preto de preferencia a qualquer outra.

Os artistas gothicos, pintores e imaginarios, empregavam côres fortes applicadas a dimensões falsas do corpo humano porque, como é sabido, faziam as figuras demasiado longas e finas. Teixeira Lopes, pelo contrario, estudou a estatua no modélo vivo, fóra d'esse canon; communicou-lhe o *sentimento gothico* que se continha na sua commoção esthetica, mas regeitou toda a imitação do *decorativo* e do *convencionalismo* da correspondente epoca. Fez obra d'esculptor sincero e não de imaginario copista. E, como modelasse a sua *maquette* num material de côr neutra, em que as dimensões do corpo lhe não appareciam alteradas, o facto da *irradiação* não se produziu nesse momento e só quando applicados os tons fortes; d'ahi a necessidade de recorrer ás côres palidas empregadas. Este caso tão interessante de esculptura polychro-

ma, empregando o termo geralmente consagrado e nem sempre usado com o mesmo sentido, julgamo-lo porem do mais alto louvor e como devendo ser apontado ao estudo dos artistas, um problema d'arte digno de toda a attenção, de largo e fecundo alcance; e isto com tanta mais razão quanto é certo que, em França, por exemplo, artistas de grande merito se teem ultimamente occupado da questão esthetica que o caso envolve, e produzido obras nella inspiradas.

Toda a pormenorisação caracteristica da epoca e cathegoria da figura fôra cuidadosamente estudada por Teixeira Lopes. Elle encontrou, na propria Coimbra, muitos elementos de consulta, entre outros, no magnifico museu do bispado; e recebeu o mais benevolo acolhimento do snr. dr. Ribeiro de Vasconcellos, auctor da notavel monographia em 2 volumes—*S. Isabel d'Aragão*, o qual lhe forneceu subsidios valiosissimos para a sua obra. Entretanto vemos na estatua um pormenor que suppomos dever attribuir a influencias d'atelier e que prejudica um pouco o caracter da figura; consiste elle no facto do manto apertar no hombro esquerdo e não ao centro como, talvez em constante regra, se usou naquella epoca. E' certo que, em virtude da volta do manto resultante d'esse pormenor, toda a cabeça parece emoldurada numa onda de luz branca que, projectada sobre o rosto, o illumina d'um modo muito bello e suggestivo; soffreria pois a irradiação geral da physionomia se assim não houvesse feito o artista. A influencia do atelier é porem sensivel e denota preoccupação decorativa, theatral; folgamos porem em verificar que é a ultima vez que a vemos perturbar a obra d'imaginativa do artista.

Mas afóra estes casos de decoração e coloração que apontamos, falta-nos ainda dizer que a pintura, applicada pelo artista Albino Barbosa, cunhado do esculptor, revela extremo cuidado e respeito pela obra de modelação, porque em nada lhe perturba os planos constructivos, nem diminue a pureza das linhas; todas as partes vistas por transparencia e todas as sombras se harmonisam perfeitamente com a forma esculptural, sem nunca lhe alterarem o modelado ou os contornos.

Entre esta obra e o *Monumento funerario* do negociante Andressen (1896), construido no cemiterio d'Agramonte, encontra-se um curioso estudo de technica realisado por Teixeira Lopes; uma *Cabeça de velha*, com a pelle enrugada d'uma verdadeira centenaria e que elle procurou modelar como caso de difficuldade profissional, talvez por suggestão d'um dos factos mais caracteristicos dos quadros gothicos em que, apesar da minudencia extrema e do recortado detalhe formal, nunca essas obras nos parecem mesquinhas, antes, pelo contrario, conservam sempre uma grandiosa expressão. Seria até o desenho de Dürer existente na *Albertina* de Vienna, a *Cabeça de velho flamengo* de que procede o magnifico *São Christovão* a oleo das Janellas Verdes, o thema da sua suggestão. A *cabeça de velha* sahiu perfeita das mãos do moço esculptor larga e vivamente tratada, sem nada de mesquinho ou de amaneirado.

O *Monumento Andressen*, alem do busto do fallecido negociante a quem é dedicado, e d'uma parte decorativa allegorica, encerra duas figuras (*nú*) sem duvida alguma muito boas, esculpturalmente

SANTO ISIDORO DE SEVILHA
(MAQUETTE)

consideradas; representam ellas *O Commercio* e *A Industria* chorando a perda d'esse homem que foi um exemplo notavel de iniciativa audaz e feliz. A expressão de dôr que as domina, e que é muito intensamente traduzida, já porem nós a encontramos no grupo *A Viuva;* e comprehende-se que assim devesse ser, visto como Teixeira, tanto neste caso de mulher popular como no grupo allegorico, teve de ir buscar o seu modelo ás gentes trabalhadoras, e que ahi não podia encontrar os grandes themas sensacionaes, geradores de altas e differenciadas fantasias. E, como expressivo e sincero que é, não deu a esse grupo proporções grandemente decorativas em contradicção com o proprio thema a tratar, de si pouco suggestivo de facto.

Desde então para cá, além de varios bustos em via de execução, o artista tem trabalhado numa estatua de creança destinada á snr.ª Duqueza de Palmela, numa outra de *Santo Isidoro* e no monumento de Oliveira Martins, para o cemiterio dos Prazeres, em Lisboa.

O *Santo Isidoro*, de que reproduzimos a *maquette* em barro, mas que será executado em madeira pintada, é um magnifico exemplo de esculptura christan; o velho bispo de Sevilha (Seculo VII) é representado de pé, trajando vestes riquissimas, as mãos pendentes segurando um pergaminho, e o baculo erguido entre o corpo e o braço esquerdo. Tem a cabeça coberta pela mitra baixa e larga, longas as barbas que o vento faz ondular de leve, e olha para o ceu num arrebatamento mystico de grande elevação; na sua physionomia, dir-se-iam expressas com notavel propriedade todas as virtudes de um asceta, ao mesmo tempo grande sabio e grande artista. Elle é por isso mes-

mo um caso muito caracteristico d'evocação d'um estado d'alma em extremo complexo e d'uma epoca, a todos os respeitos dignos ambos elles de tentar um grande artista. E, como vemos, é o segundo caso de esculptura pintada de que se occupa Teixeira Lopes; a imagem offerece-a o artista á egreja de Santo Isidoro, perto do Marco de Canavezes.

Do monumento a Martins faz parte a estatua collossal—*A Historia*, a qual é, sem duvida alguma, a obra em que Teixeira Lopes mais alto tem subido.

Essa figura, que deverá ser fundida em bronze, encosta a uma construcção gothica, formada d'um panno de muro, comprehendido entre dous gigantes coroados de pinaculos floridos e ladeados por outros dous gigantes mais pequenos, que cruzam em angulo recto com os primeiros; entre os pinaculos, corre a todo o comprimento um largo friso horisontal ricamente ornamentado e, no massiço da muralha, por baixo d'um arco *tudor*, abre-se uma rosacea octogonal, formada d'ogivas muito alongadas.

Se exceptuarmos o arco, todos os outros elementos gothicos da obra de pedra proveem da architectura da Batalha.

A figura, maior do que o natural, apparece sentada d'alto, o busto erguido e a cabeça, que se projecta na rosacea aureolante, olhando para longe e um pouco para cima; veste uma tunica que lhe deixa as pontas dos pés a descoberto e, por sobre os hombros, um manto curto na frente, levemente descaido no peito, e descido nas costas até ao

chão. Sobre os joelhos, num grande livro aberto em que pousam palmas e folhas de carvalho e de que pende a cruz d'Aviz, descançam immoveis as mãos nervosas, descarnadas e longas. A cabeça com os cabellos em madeixas desfeitas e cahidas, e os restos d'uma coroa gloriosa que parece querer desprender-se, é forte d'ossatura; longo o rosto e macerado; a fronte ampla, torturada; calmos e enormes os olhos; o nariz fortemente aquilino; a bocca entreaberta e paralysada, contrastando estranhamente com o queixo inutilmente voluntarioso na sua robustez e proeminencia. Domina-a, immobilisando-a, o presentimento tragico d'uma pavorosa catastrophe, sem que comtudo soffram nem a nobreza da expressão, nem a altivez da attitude; uma leve esperança dirige-lhe vagamente o olhar dorido para um ponto longinquo, por cima de cousas que, se diria, não quer ver.

Inexcedivel de simplicidade, homogenea em todos os pormenores que não pertencem a epoca alguma, essa figura parece elevar-se infinidamente e tem o maximo sentimento heraldico da arte gothica; e sendo d'uma *terribilitá* formidanda, verdadeiramente dantesca, penetra-a todavia uma onda de bondade, ou melhor de saudade amarga, dolorosa. Ao vê-la, pensamos fatalmente que pelo seu espirito perpassam os threnos do Dante:

> ...... Nessun maggior dolore
> Che ricordarsi del tempo felice
> Nella miseria................
>
> (*Inferno*, v, 41)

E entretanto a esperança existe; Martins na

sua obra não disse como o poeta, ao findar do episodio:

E caddi, come corpo morto cade.

Não. Martins termina o seu *Portugal Contemporaneo*, perguntando se o povo «Dorme ou sonha? Ser-lhe-ha dado acordar ainda a tempo?»

Com effeito, Teixeira Lopes viu a imagem terrivel da *Historia*, ou antes da *Alma da Patria*, atravez da obra do malogrado escriptor; por isso começou por assentá-la no gothico da Batalha, o padrão glorioso da nossa independencia, isto é, da condição primeira da nossa vida nacional. Justamente guiado por uma finissima intuição, é que elle não foi buscar á Renascença, ao seu estylo ou aos seus derivados, quer os elementos architectonicos do monumento, quer o modelo a seguir na representação formal da symbolica figura. Não procedeu pois segundo o uso corrente em obras d'esta natureza, não empregou a forma allegorica triumphal das mulheres robustas e alegres d'essa epoca pagan, sensualista. E, a nosso vêr, muito bem andou; porque, além de nada ganhar a arte com mais uma estatua decorativa e pomposamente banal que procederia de imitação, facto é que a concepção do historiador não haveria sido, por essa forma, interpretada com consciencia e rigor.

Apesar da nossa notavel collaboração, na grande obra da Renascença e da resultante gloria de que justamente nos orgulhamos, para nós como para todos os povos do Occidente, ao contrario do que succedeu com as gentes nordicas, mas ainda mais para nós do que para qualquer outra nação latina, foi funesta a transformação mental por que passou o mundo nessa epoca. E' d'então

que data a decadencia dos povos latinos e o engrandecimento gradual dos povos germanicos e seus congeneres, até chegarmos á actualidade em que aquelles nos apparecem *moribundos* ou *mortos*, como ha pouco lhes chamou um politico inglez. Ora, toda a obra de Oliveira Martins se acha penetrada, d'um extremo ao outro, do pensamento da catastrophe proxima que urge evitar, e da condemnação da nossa formidavel ingerencia no movimento da Renascença, como motivo capital da morte da nação.

Quando nos falla da «profecia solemne» do velho do Restello á partida do Gama, Martins accrescenta: «E acudiam-lhe ao pensamento as palavras do infante D. Pedro: que trocar Portugal pela Africa, era trocar uma boa capa por mau capello; lembrando-se de que já se trocára Portugal, já se abandonára a capa, e agora trocava-se a Africa pela India......

«Com a intuição genial de poeta, Camões sentia a contradicção fundamental das cousas que põe em antinomia o heroismo com a fortuna, tornando o sacrificio condição necessaria da façanha. Sentia a grandeza do acto nacional, sentindo tambem como esse acto nos matava».

E' certo que, quanto ao presente, Martins fluctuava entre uma leve esperança, que talvez se justifique pelo criterio que adoptára da influencia dos grandes caracteres na historia, e um fundo ingenito de pessimismo mantido pelas theorias deterministas, pela fatalidade da lei historica. Apesar das aspirações contidas na sua politica de fomento nacional, elle sente quanto a Renascença nos foi funesta; então perdêra-se a independencia, porque se haviam perdido todas as energias mo-

raes. E foi por fatalidade. Era destino. Camões e Portugal, «ambos lançados na vertigem da aventura, iam cumprindo o seu destino».

....

«A culpa não é dos reis, não é de ninguem. A culpa é da propria condição das cousas......

«Os vicios da sociedade nova, morta de fome, mas viva de «cobiça», adulação, cortezania, ostentação e vaidade, proveem radicalmente d'essa supposição de opulencia que desde a descoberta da India desvairava a gente em Portugal». (1)

«A corrupção desvirtuára todos as qualidades do caracter nacional. A justiça era um mercado, no reino e na India; e a nobreza ingenita, que além se traduzia em ferocidade, traduzia-se em Portugal n'um luxo impertinente e miseravel. As classes sociaes estavam confundidas, e os plebeus olhavam com desdem as profissões mecanicas, para irem á India batalhar, afidalgar-se. Não haveria barbeiros, nem sapateiros, nem artifices, se não fossem os de fóra, etc.» (2)

Ora, se tivesse sido empregado o estylo da Renascença como processo formal no symbolismo apresentativo d'essa obra de pensamento, o escriptor não haveria pois sido comprehendido. O Portugal que Martins desejava era o Portugal de fomento, das pescarias, navegação e commercio das sabias leis de D. Fernando; o Portugal dos bons tempos de temperança e virtude, em que se soube combater e firmar a independencia da pa-

---

(1) **Oliveira Martins.** *Camões, os Lusiadas e a Renascença em Portugal.* Lisboa, 1891.

(2) **Oliveira Martins.** *Historia de Portugal.* 3.ª ed., II vol. Lisboa, 1882.

TEIXEIRA LOPES

A HISTORIA

(MAQUETTE)

tria; em que os homens fallavam até uma lingua bem mais bella, forte, pittoresca, viva e suggestiva do que a lingua culta, alatinada e artificiosa dos quinhentistas.

A essas epocas correspondia outro estylo, porque outra era a mentalidade da nação, a sua maneira de sentir e de actuar; esse estylo era o da Batalha.

Riqueza, para Martins, será a que nos podia ter vindo da obra do Ericeira destruida pelo tratado de Methwen, não a do ouro do Brazil do tempo de D. João V, quando o povo emigrava em massa para não morrer de fome no reino; elle desejava a restauração dos nossos estaleiros maritimos, a navegação á vela ([1]) e, nisto, foi um vidente que se antecipou á opinião contemporanea.

No estudo que faz da nobre figura do Infante D. Pedro ([2]) diz-nos que, «... no proprio momento em que a alma d'este povo, pulsando no cerebro de D. Henrique, se embriagava com a esperança de um futuro dourado, n'esse proprio momento, essa propria alma, pulsando tambem no coração de D. Pedro, descobria o vacuo desolador das emprezas heroicas.»

«Embriagado por taes bebidas capitosas o povo portuguez arruinou em seculo e meio a força e o brio conquistados nos dias severos do batalhar pela independencia, força e brio encarnados no sabio pensamento do Infante D. Pedro.»

«Na embriaguez de tamanhas riquezas quem podia ouvir o grito lancinante do judeu queimado?

([1]) Oliveira Martins. *Politica e Economia nacional.* Porto, 1885.

([2]) Oliveira Martins. *Os filhos de D. João I.*

quem se atreveria a affirmar que a nação se arruinava? que os campos se despovoavam? que a miseria crescia? e que o rei de Portugal, tão opulento, era de facto um pobre pedinte?» [1]

Estas palavras de condemnação vemo-las ainda confirmadas quando suppõe que, «se a India se tivesse descoberto meio seculo mais cedo, porventura o genio politico de D. João II teria desde o começo evitado graves transtornos.» [2]

Mais talvez até do que em qualquer outra das suas obras, no *Portugal nos mares* vemos nitidamente definido o seu ideal de riqueza e de politica de fomento nacional. E, condemnando o historiador o nosso modo de ser desde o seculo XVI até hoje, bem fez o artista dando á *Historia* a expressão formal da alma medieval portugueza, aspirando, por cima das torpezas da Renascença que não quer vêr, a reatar o seu brio, a sua força, as sabias leis dos dias severos e fecundos dos seculos XIV e XV a um ponto longiquo, a uma nova epoca de prosperidade e de grandeza. [3]

E' tenue a esperança ahi representada?...

Certamente o é; de resto cada vez mais tenue a sente o paiz em geral, apesar da aspiração que mais ou menos o faz reagir. Foi essa aspiração, esse *elemento humano* integral da nossa vida como nação desde a Renascença até hoje, que Teixeira Lopes sentiu por suggestão da obra de Martins,

---

[1] *Historia de Portugal*, vol. II.

[2] *Ibid.* vol. I.

[3] A aspiração nacional portugueza, a um modo de ser diverso d'aquelle em que vivemos desde a Renascença, vem quasi até nós sob a forma do *Sebastianismo*, que se perde com o advento do regime liberal; ella ficou porém esparsa na

principalmente. O *thema* encontra-se nitidamente expresso nos seus livros: «o sebastianismo que foi a religião lusitana, forma epilogal do nosso patriotismo, veio até aos dias de hoje...»

«O messianismo nacional nascia tambem n'este momento e mais uma vez a alma de Camões era o calix mystico onde se dava o mysterio sagrado da transubstanciação dos instinctos fluctuando vagos na imaginação collectiva, em pensamentos nitidos claramente expressos na consciencia de um homem.» ([1])

Foi atravez d'esses mesmos livros, como vimos, que tambem o processo formal da obra d'arte se selleccionou na mente do esculptor, completando-se a suggestão da imagem. Então ella desenhou-se integralmente, resultando nobilissima e tanto mais quanto mais profunda se vae tornando a antithese entre a aspiração de regeneração social que a inspira e a decadencia do meio que nos envolve.

Sem duvida alguma a mascula e hieratica energia d'esse bronze, tendo, dentro das suas linhas inexcedivelmente simples e austeras, uma infinita ternura isempta de feminilidade, mas principalmente o vigor extraordinario que a emparelha com as

---

atmosphera mental em que a alma nacional esmorece e aonde a foram colher a *Patria* de Junqueiro e o *D. Sebastião* de Luiz de Magalhães. A nosso vêr, porém, essa corrente sentimental fixa-se definitivamente na obra hieratica e symbolica de Teixeira Lopes, depois de engrossada por todos os affluentes parciaes que foi encontrando no seu longo percurso.

([1]) O. Martins (no *Camões, Luziadas* etc.) refere-se aqui á data de 25 de junho de 1578, em que D. Sebastião partiu para a jornada de Alcacerquibir e na qual «Camões voltou a casa, coxeando, e encerrou-se com o seu trabalho: a epopeia d'Africa, a *Sebastianeida*...»

expressões dantescas, vae além da forma e idéa de Oliveira Martins; o esculptor, dando a grandeza maxima á concepção do escriptor na sua intuição de toda uma grande epoca historica, gerou o symbolo esthetico mais intenso e comprehensivo da aspiração da alma nacional, e apavora-nos ao mesmo tempo pela suggestão da catastrophe que urge evitar.

Essa inexcedivel intensidade expressiva explica-se, provavelmente, por um estado d'alma do proprio artista em completa afinidade com a situação moral do assumpto a tratar: uma grande dôr e uma leve esperança. Semelhantemente se gerava a *terribilitá* de Donatello; e aqui, na estatua *A Historia*, sobre todas as outras paginas terriveis da obra de Teixeira, é que o parentesco mental com o esculptor florentino, e com Dante, o seu commum e formidavel inspirador, se affirma d'um modo transcendente. Vivem todos no mesmo mundo ideal de renunciamento, de desprezo pelas grandezas terrestres; e as expressões estheticas obtidas, se são pavorosas, pertencem comtudo ao numero das que regeneram e podem curar. Estylisticamente, Teixeira Lopes produz uma forma grandemente heraldica que se não filia em *canon* algum; se o sentimento da figura é medievo, a forma deriva do typo humano natural, não tem a rigidez, o hirto das attitudes gothicas; é, como na *Santa Isabel*, mais ainda do que nella, o *moindre habillement* d'uma commoção profundissima e absolutamente pessoal.

Por isso dissemos que esta é a obra mais notavel produzida até hoje pelo moço estatuario, aquella em que elle mais revela o seu grande poder creador. O symbolismo ahi contido e tal como nós o

TEIXEIRA LOPES

ESTUDO DE CREANÇA

(MARMORE)

comprehendemos, apparece-nos confirmado pelo emprego do estylo da Renascença na *Espada d'honra* de que adiante nos occupamos, e que foi offerecida a Mousinho d'Albuquerque. Aqui tratou-se de glorificar um acto grandemente heroico praticado nos nossos dominios orientaes, facto pelo qual Mousinho se prende á serie dos illustres capitães do seculo XVI, os Albuquerques e os Castros; essa expressão triumphante, gloriosa, adapta-se pois logicamente ao assumpto que se quiz symbolisar.

Escandescida a mente e torturada a alma na absorpção d'esse symbolo augusto e tremendo, dir-se-á que o artista se refugia no mundo encantador e esperançoso dos pequeninos, a procurar um balsamo refrigerante para as suas feridas, doloridas da longa caminhada atravez da *selva oscura*.

D'essa necessidade, d'esse *sinite parvulos venire ad me,* em flagrante opposição moral com o thema da *Historia*, mas contemporaneo d'ella, procede a encantadora *Estatua de creança* destinada á Snr.ª Duqueza de Palmela, pequena figura de marmore em pyramide, representando o *bambino* suspenso em meio do seu engatinhar e erguendo-se um pouco a olhar para o que lhe fica em frente.

Esta é a *diritta via* almejada por quem se aventurára a atravessar

> Questa selva selvaggia ed aspra e forte,
> Che nel pensier rinnova la paura.
>
> (*Inferno*, I, 1 e 2).

E' o mundo longiquo para que olha a symbolica figura. Mas essa pequena estatua de creança

d'um modelado perfeitissimo, assim como toda a serie de *bébés* que, desde 1886 a 1898, encontramos na obra já tão variada do esculptor, demonstram, talvez de preferencia a quaesquer outros trabalhos, a sua poderosa capacidade technica, a ponto tal que o tornam notavel entre os mais notaveis especialistas do genero.

Aquelles corpos, só compostos de redondos e covinhas, são de uma difficuldade transcendente para o modelador e mais ainda para o artista que procura a expressão. Ora os *meninos* de Teixeira Lopes são-no a valer, como nenhuns outros o são mais; vê-se bem que elle os estuda e modela com affecto de inexcedivel ternura. Assim se explicam as deliciosas e vivas expressões obtidas.

E' para notar como este sentimento estabelece uma profunda scisão entre elle e Soares dos Reis e tanto o faz approximar de Donatello; Soares, que tudo via envolvido em formas heraldicas, nunca trabalhou nesse thema infantil que delicía o discipulo. Julgo que o typo heraldico da creança, definitivamente estylisado, é tudo o que de mais falso se tem feito em arte, o maior contrasenso expressivo a que chegou o convencionalismo dos estylos consagrados; dos proprios meninos de Donatello, aquelles que mais nos maravilham são precisamente os retratos, os sinceramente sentidos e representados; os dos baixos relevos pagãos, por graciosos e decorativos que sejam, não passam de obra ornamental, aspirando apenas ao correspondente fim, convencional portanto.

Teixeira Lopes, nos seus bustos e estatuas de meninos, parte porem do elemento vivo tal qual elle se encontra na natureza, procurando fixar no marmore a commoção sincera que esse elemento lhe

disperta, e desde as primeiras edades em que a vida começa a revelar-se. Não quer isto dizer que, dentro da obra decorativa, elle repilla absolutamente as convenções inherentes ao genero; evidentemente essa obra, necessaria á vida da humanidade, obedece a regras especiaes de composição; não visa exclusivamente á expressão, visa ao deleite dos sentidos. Mas ahi mesmo, o largo estudo que Teixeira tem feito do elemento vivo em completa emancipação introduz na sua obra um tal sentimento de vida, uma graça tão naturalista que, nesse campo, elle avantaja-se, em geral, á maioria dos predecessores, conseguindo dar-nos aspectos da realidade e portanto ser ainda expressivo.

Não menos notavel é a sua capacidade de retratista revelada numa já extensa e bella serie de bustos. Cremos bem que o exemplo que, neste ramo, mais o tenha impressionado seja o do extraordinario busto donatellesco de *Niccola da Uzzano,* existente no museu nacional de Florença e cuja physionomia, d'uma verdade e d'um vigor inexcediveis, se assemelha até bastante á do insigne actor *Ermete Novelli,* tão caracteristica e accentuada nos seus traços. Esse ideal parece ter servido de guia para o magnifico busto do snr. Dr. Alves da Veiga (1893) de uma difficuldade esculptural verdadeiramente terrivel, e dos tres bustos dos snrs. Correia de Barros, Teixeira da Silva Braga e Antonio José da Silva (1895), tratados todos com um *brio* e uma largueza de mestre.

Fallamos já do retrato de Madame X, da cabeça de velha e do busto *Thereza;* mas, como verdade, perfeição de modelado e poder expressivo, devemos ainda apontar os retratos de M.^me^ Michon, uma maravilha de graça e de distincção

aos 70 annos, o da Snr.ª Condessa de Valenças (1892), das meninas Ferreira da Silva (1895) e Andressen (1896), e o do menino Santiago (1897), todos elles absolutamente notaveis. Egualmente interessante e digno de ser citado é o busto do snr. Pedro d'Araujo (1898), por isso que muito difficil se torna sempre o retrato de um homem moço no qual, desde que não haja magreza, os planos constructivos da cabeça se apresentam ainda pouco accentuados, como no caso sujeito succede.

Todos estes retratos são verdadeiras physionomias, d'uma sinceridade flagrante, sem perturbações causadas por quaesquer influencias ou convencionalismos d'escola; elles dão-nos a suggestão completa da mentalidade e da figura dos retratos, da sua estatura, gesto e attitude; dir-se-ia até que da voz e do rythmo em que se exprimem. São as proprias pessoas, vivendo da sua vida propria, no seu verdadeiro meio e modo de ser.

Teixeira Lopes é ainda um grande esculptor-decorador e, na correspondente ordem de trabalhos, dá-se com elle um facto rarissimo entre os artistas, qual é o de, com egual facilidade e maestria, dominar e assimilar por completo os diversos estylos decorativos. Tudo quanto elle modela reveste formas gracís e esbeltas d'uma eurythmia elegantissima, d'uma expressão sempre pessoal.

Já vimos atraz como, na *Santa Isabel* e na *Historia*, elle obtinha profundas expressões do sentimento gothico e, no *Santo Isidoro,* nos dava uma magnifica pagina d'arte christan; este poder expressivo resulta immediatamente do criterio esthetico que faz derivar a forma da idéa ou sentimento

fundamental gerador e, para nós, elle não é mais do que a applicação da esthetica wagneriana á esculptura: a imagem, o *elemento humano* visto na sua forma integral. Acaso até, na assimilação e emprego dos diversos estylos ornamentaes, de que a sua obra encerra varios exemplos, é que Teixeira mais brilhantemente, ou pelo menos mais immediatamente nos revela a sua capacidade expressiva; ahi, tendo de empregar elementos artisticos impostos por tyrannias estylisticas, fá-lo penetrando-os de nova commoção; communica-lhes uma vibração diversa, anima-os de uma vida propria; e assim elles nos apparecem rejuvenescidos e marcados com o cunho d'uma personalidade muito accentuada.

D'entre todas as obras decorativas de Teixeira Lopes, a que se annuncia mais grandiosa, verdadeiramente monumental apesar do estylo imposto, é a das tres portas de bronze para a igreja da Candelaria do Rio de Janeiro; a igreja está construida em estylo *rocócó*, e o artista teve de cingir-se a elle na composição das referidas portas. Comprehende-se a difficuldade do problema a resolver, attentas as caracteristicas da *rocaille*, de todos os generos de decoração porventura o que menos bem se adapta a obras grandemente architecturaes.

D'esse trabalho conhecemos a *maquette* da porta central, a qual medirá 7 metros d'altura, comprehendendo a bandeira. Tal como se acha, promette converter-se numa serie de baixos relevos de altissimo valor, formando um agrupamento bem definido e de bella linha architectonica.

O thema principal ahi adoptado, e que occupa a bandeira semi-circular, é a *Virgem sentada com o menino no regaço e o Baptista ao lado,* sendo

para notar a attitude graciosa e inedita em que o menino Deus é representado—de joelhos, olhando para baixo e suspenso d'uma mão pela Virgem. Como em grande resplendor, formado por uma corôa de flôres de cujo centro jorram raios de luz e a que se apoia o Baptista, projecta-se a cabeça da Virgem; o grupo inteiro, rodeado de cabeças aladas de cherubins, assenta num feixe horisontal de varas em estylo Luiz xv e encosta-se lateralmente a duas grandes conchas enroladas.

Cada uma das duas abas da porta forma um organismo completo e independente.

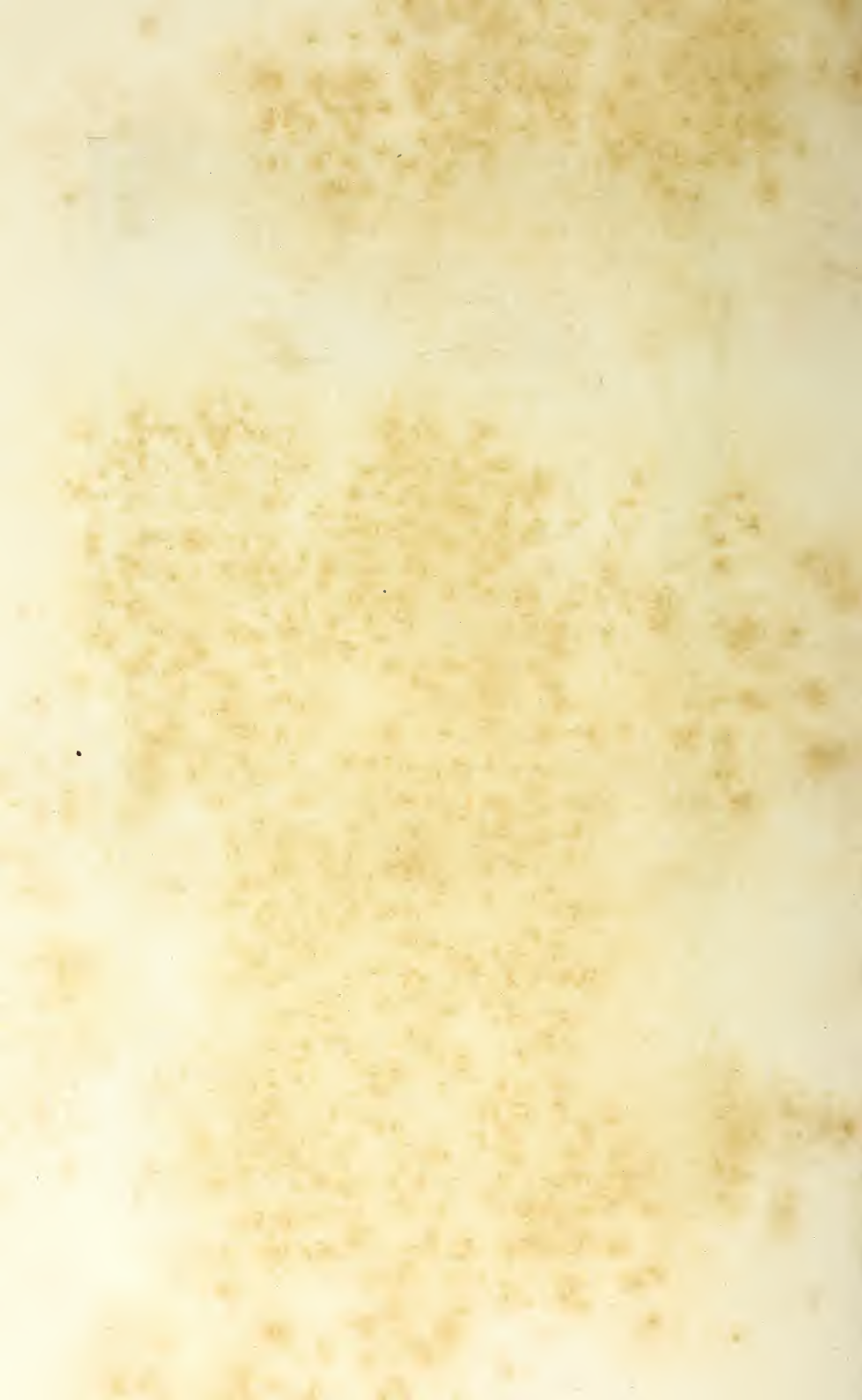
O batente é constituido tambem por um feixe de varas, especie de pilar polypistillo, coroado superiormente por um interessante motivo, composto d'uma ave com as azas abertas e d'uma cabeça d'anjo alado; termina-o inferiormente uma larga folha enrolada.

O caixilho externo da porta é formado por uma moldura lisa com estrellas d'onde a onde, a qual circunda a bandeira e se apoia em baixo num largo friso convexo, sulcado de caneluras verticaes em que vem pousar ramos de palmas, e por cima das quaes corre uma corda a todo o comprimento.

Nas duas abas: d'um lado e ao centro um grupo d'anjos com a *cruz* e, no topo, sob docel, o *coração* e a *espada;* do outro, egualmente um grupo d'anjos com o *calice* e o *carneiro pascal* no alto. Do *coração* e do *carneiro* irradiam feixes luminosos em leque, que festões de flôres limitam inferiormente; em redor dos grupos d'anjos nuvens emolduradas em conchas.

Nas portas lateraes, d'uma altura inferior á da que vimos descrevendo, serão representadas numa a *Custodia,* na outra o *Calice.*

PORTA CENTRAL DA IGREJA DA CANDELARIA
NO RIO DE JANEIRO

(MAQUETTE)

Posto que esta *primeira forma* se não deva considerar expressão definitiva, não só pelo que atraz dissemos acêrca do uso que, durante o trabalho, o esculptor faz da *maquette*, como tambem pela grande quantidade de elementos decorativos ahi accumulados, apesar d'isso, a obra que vimos descrevendo revela-nos em Teixeira Lopes, além do seu talento de composição, uma excepcional facilidade na assimilação dos estylos ornamentaes e na sua feliz adaptação ao fim que tem em vista.

Toda a *rocaille* está tratada ahi com inexcedivel graça e elegancia, resultando comtudo grandiosa a expressão do conjuncto, verdadeiramente architectural, magnifica e exhuberante de fantasia. Esperamos pois que, no projecto definitivo, a obra nos appareça fortemente avigorada ainda, pela simplificação geral e por uma mais logica distribuição dos ornatos; a nosso ver, elles ganhariam, diminuindo em quantidade na parte superior das duas abas para mais idealisar o assumpto, e augmentando na inferior, onde logicamente se exige a maior resistencia e força.

Devemos porém dizer que Teixeira Lopes fez aqui obra de verdadeiro esculptor, não só no bello grupo da bandeira, como ainda nos grupos d'anjos da porta, em que teve ensejo de tratar a mulher e a creança com a maestria que lhe conhecemos. O estylo *rocaille* é mero incidente que em nada perturba a expressão; um mesmo sentimento de elevada ternura feminina penetra todas as figuras e ornamentações, e as harmonisa deliciosamente.

Resta-nos fallar da sua ultima obra ornamental de que já, em outro logar, nos occupamos comtudo

largamente [1]; é ella a *Espada de honra* offerecida pela Associação Commercial do Porto a Mousinho de Albuquerque, completamente modelada pelo esculptor e executada por varios ourives e gravadores portuenses.

Esta espada foi concebida sob uma onda de generosos sentimentos, que nós definimos no thema —*O Leão e as serpentes*, e converteu-se em glorioso symbolo d'uma serie de factos heroicos. Quanto a nós, o emprego do estylo da Renascença que ahi se fez, como mais atraz apontamos, acha-se plenamente justificado pela natureza do facto a glorificar, e sobre essa questão, nada podemos accrescentar mas elle offerece-nos novo ensejo para confirmar a alta capacidade do moço esculptor na assimilação e adaptação dos varios estylos decorativos.

Neste caso, como nos anteriores, as expressões obtidas por Teixeira distinguem-se sempre pela harmonia e equilibrio da composição, pela potente personalidade communicada ao mais insignificante pormenor, bem como pela graça e cadente eurythmia de todo o conjuncto; accresce porém aqui a circumstancia de esse estylo vir adaptado a uma forma que se nos afigura não haver ainda sido tratada decorativamente até hoje, a nossa *Espada de cavallaria*.

Mas o emprego do estylo da Renascença deveu obedecer a razões de ordem não só esthetica como tambem technica, já pelo caracter heroico e naturalista da sua procedencia, e já porque, em virtude d'isto mesmo, se acham dentro d'elle integrados os

---

(1) *Uma Espada de honra*. Estudo d'arte ornamental. Porto. 1898.

animaes heraldicos do thema fundamental. Tudo isso nos apparece penetrado d'uma grande commoção, e transformado, sob o seu imperio, em expressão perfeitamente homogenea e logica.

O auctor viu a lucta ferida pelos nossos soldados contra os negros d'Africa, as suas perfidias e manhas, e contra o inhospito do clima, como a d'um leão cheio de força e nobreza com as serpentes venenosas e traiçoeiras; foi pois, evidentemente, buscar á symbolica popular a expressão material do seu sentir porque, para o povo, o leão e a cobra symbolisam as duas ordens de sentimentos citados. D'esses elementos fez os punhos da espada e, na bainha, commentario eloquente da gloria alcançada na lucta, tratou o leão sob a forma de chimera alada, em meio de palmas, festões de louro, folhas d'acantho, flores e setas de selvagens. Estas ultimas, muito logicamente, são suspensas na sua marcha pelos dentes do leão, ficando as pontas a descoberto, inoffensivas, sem ferirem o animal triumphante.

Como tantos outros casos de logica inconsciente na geração da obra d'arte, que procede d'uma intensa corrente de sentimento esthetico, e não de arranjo ou justaposição de elementos decorativos, obedecendo apenas a imposição de gosto, a considerações de mero deleite, este exemplo constitue um argumento indestructivel a favor da esthetica da commoção, porque se soube ahi evitar o contradictorio que tantas vezes se encontra nas expressões artisticas, quando vistas atravez de formulas sensuaes preconcebidas, e em que se quer, posterior e parcialmente apenas, fazer entrar um sentimento qualquer.

A *Espada d'honra* é uma obra de excepcional

ponderação, em que todos os pormenores significam alguma cousa e revestem a menor forma possivel, d'harmonia com o sentimento heroico que as anima; por isso mesmo a *linha* fica ahi d'uma pureza nada perturbada pelo incidente, e a expressão total resulta simples, embora grandiosa.

Conclusão

E' já hoje notavelmente extensa e variada a obra de Teixeira Lopes. Contando apenas 32 annos d'edade, o nosso esculptor não só conseguiu attingir a suprema simplicidade nas mais intensas expressões, como dominar por completo todos os estylos decorativos e penetrar o sentimento de todas as epocas; fê-lo além d'isso numa serie tão grande de tão diversos trabalhos que, ás suas altas capacidades de technica e de creação, junta ainda brilhantemente uma notavel facilidade e poder de producção.

Desde a entrada na escola Teixeira foi sempre um triumphador; mas, sem que o cegassem vaidades, o seu caminhar accusa constante progresso e aperfeiçoamento. Tende para a mais completa expressão pela reducção á maxima simplicidade; tende portanto para o definitivo na traducção do pensamento e do sentimento.

E' certo que achou o terreno desbravado pelo seu antecessor e mestre. Entretanto, desde o inicio dos seus trabalhos, poz de parte os classicos processos de cultura e, educado numa nova atmosphera esthetica, lançou a esse campo o fermento vivo da commoção, arroteando-o segundo o suggestivo exemplo do seu guia Donatello, cuja pessoal estylisação derivava do emprego d'essa mesma força

por completo emancipada de antigas tyrannias d'escola; por isso a vegetação irrompe agora avigorada por novas sementes e seivas convenientemente adaptadas, apresentando aspectos de todo differenciados dos anteriores.

Na serie das suas obras, quer nas de imaginativa, quer nos retratos, nos *meninos* e na decoração, Teixeira revela-se sempre um *expressivo* e tal maneira de ser encontra-se até na obra mystica, o que mais surprehendeu a todos.

Como porém dissemos atraz, esse triumpho não foi obtido d'um jacto e no primeiro assalto; o esculptor caminhou devagar e isto com tanta mais razão quanto, além de se achar no seu modo de sentir em opposição com o meio envolvente, elle luctava ainda com outras influencias perturbadôras da differenciação formal a realisar.

D'um lado, as tradicções d'atelier, os convencionalismos do meio escolar e ambiente, creando necessidades d'enchimento e accumulações d'ordem decorativa, diminuiam-lhe a castidade e simpleza da linha ardentemente perseguida, a homogeneidade da concepção; do outro, a elegia dominante da sua alma de sonhador, enfraquecia-o para a lucta e como que tendia a immobilisar-lhe e a identificar-lhe as attitudes e expressões das figuras evocadas pelo seu espirito.

Sob este ponto de vista, como diverso fosse o processo seguido por Soares dos Reis, diversos foram tambem os resultados por elle obtidos; as necessidades decorativas a que elle mais ou menos sempre obedeceu, se lhe enfraqueceram algumas expressões, certo é porem que lh'as differenciaram em toda a serie dos seus trabalhos. E, contrariamente, o expressivo sincero e honesto, se um forte

sentimento o domina e absorve por tempo, ha-de necessariamente manifestar-se identico em muitas occasiões; os seus estados d'alma ficam assentando num fundo commum de parentesco, e a elles logicamente corresponderão expressões formaes tambem apparentadas.

Dadas porém as duas citadas influencias entravando as tendencias estheticas do moço esculptor, comprehende-se que lentas fossem a evolução e a emancipação até obter a posse e liberdade no exercicio de todos os meios d'acção, e principalmente a completa personalidade ao exprimir a commoção esthetica; mas essa mesma forma de caminhar attesta dos recursos existentes e garante o triumpho final. Teixeira é até um excepcional exemplo, mas devéras fecundo e consoladôramente suggestivo, d'uma orientação mental em que se não procura o *raro,* este tão vulgar caso da actual corrente artistica; não o procurou, porque apenas perseguia a expressão e não o effeito sensual. Por isso elle é, quanto a nós e d'entre todos os artistas portuguezes, o que menos sacrificou ao gosto do publico e á rhetorica; e toda a differença d'elle com Soares dos Reis está ahi.

Não queremos dizer com isto que póssa dirigir-se a menor censura á dignidade artistica de Soares, apesar da vida difficil que teve; não, por forma alguma. A transigencia nelle procedia da escola esthetica em que foi educado e em que acreditava sinceramente; por isso a sua divergencia com Teixeira Lopes era essencialmente uma divergencia d'escolas, e nunca uma antithese de caracteres.

Já dissemos que Soares deixára a França em 1870 e estivera em Roma até 1872. Desde então até hoje, isto é, durante mais d'um quarto de se-

culo, deu-se a queda do segundo imperio e a crise resultante da victoria da Allemanha; á vida excepcionalmente optimista e folgada que alli se gosava no tempo de Napoleão III, seguiu-se o pessimismo actual, o regime do *pé de meia*, a negação do amor; aos periodos classico e romantico das lettras, e respectivamente ao culto do antigo e ao estylo trovadoresco das artes plasticas, succedeu —d'um lado o naturalismo e, após elle, o mysticismo decadista; do outro os realistas, os impressionistas e finalmente os vibristas da pintura (na Belgica *vintistas* chamados), ao mesmo tempo que a paysagem adquiria uma vida excepcional, graças á orientação esthetica da escola de Barbizon ([1]). Conjunctamente, como já vimos atraz, as theorias estheticas entravam na sua phase positiva; apparecia nitidamente definido o criterio da commoção esthetica, a noção de estylo precisava-se e documentava-se logicamente.

Soares não assistiu a essa profunda transformação mental; em Paris estudára principalmente, como dissemos, com Jouffroy de quem Lubke ([2]) diz que «é menos importante como profissional do que como chefe d'uma nova escola classica». Em Roma, onde se demorou apenas dous annos, é natural que frequentasse apenas a Escola, visto como tão classico se revela desde a sua chegada a Portugal.

Lubke falla-nos d'ella nos seguintes termos: «A

([1]) Vid. o artigo—*A Escola de Barbizon*, no vol. de **Jayme de Magalhães Lima**—*As doutrinas do Conde Leão de Tolstoi.* Porto, E. Chardon, 1892.

([2]) **W. Lubke**, obr. cit.

escola romana actual...... é estrictamente classica......

«Os italianos propriamente ditos caem facilmente ainda na emphase, no ananicado e requintado dó processo.»

Esse auctor passa em seguida a occupar-se da reacção que ahi se produziu contra o conservantismo escolar e cita-nos os nomes de Tenerani (1798-1869), Lorenzo Bartolini (1777-1850), Giovanni Dupré (1817-1882), Bastianini e Véla, este de Milão; cita ainda muitos esculptores estrangeiros que trabalhavam durante esta epoca na Cidade Eterna, mas não refere nenhum nome do grupo enfeudado no classicismo, sem duvida em virtude do seu inferior valor relativo. [1]

Mas, nessa reacção, a influencia esthetica preponderante em lucta com o sentimento classico vem dos esculptores do seculo xv, influencia que Lubke classifica de profunda e fecunda, e á qual, juntamente com a grande energia nativa que o caracterisa, elle attribue as altas qualidades de Bastianini, morto tão prematuramente. O desprezo do elemento medieval, e conseguintemente dos resultados adquiridos pela evolução natural das cousas d'arte, é sem duvida a causa intima da inferioridade manifesta do periodo classico contemporaneo,

---

[1] Segundo affirma o Catalogo illustrado da Exposição extraordinaria do Centro Artistico de Lisboa em 1898, Soares dos Reis estudou em Roma com o esculptor Monteverde; na sua cathegoria de cultor do classicismo, é de crêr que este houvesse pertencido ao partido conservador que Lubke aponta dominando na Escola romana, sem comtudo citar especialmente qualquer nome. O de Monteverde não vem mencionado na obra d'este auctor.

isto quanto á adaptação da plastica antiga ás commoções do mundo d'hoje, referidas ao actual momento do seu desenvolvimento organico.

Ora d'entre os esculptores do seculo XV, foi por certo Donatello, exclusivamente esculptor ao contrario da maioria dos artistas italianos de toda a Renascença, o que mais longe levou a expressão e a forma, procedentes ambas dos tempos medievaes, mas fecundadas pelo estudo directo da natureza; e foi sem duvida elle que mais pessoal se affirmou entre os seus contemporaneos, e o unico que conseguiu emancipar-se por completo de todos os convencionalismos; e é elle tambem, como já vimos, reconhecido geralmente pelo artista que mais influencia exerceu sobre os modernos esculptores expressivos.

Quando porém affirmamos que Soares dos Reis não soffrêra essa influencia, não baseamos tal affirmativa sómente no caracter classico da estatua que elle nos trouxera de Roma, *O Desterrado*; já tambem haviamos dito que o conhecimento nitido do grande valor da obra donatellesca é posterior á chegada de Soares a Portugal. Em França esse facto produziu-se após a publicação da interessante e paradoxal memoria de Müntz (1886) a que tão largamente nos referimos na primeira parte do presente trabalho; e se, desde então, ella anda nas mãos de todos os estudantes, ao tempo de Soares nem ainda existia a monographia de H. Semper (1875) em que se apoiam Lubke e Müntz. Os exemplos de naturalismo que chegaram ao seu conhecimento, não se achavam tambem convertidos em theoria esthetica; eram ainda casos d'heresia mais ou menos condemnados na escola e, por sobre elles, não decorrêra tempo sufficiente para habituar os artistas

á nova corrente sentimental e levá-los a repellir sem escrupulo as velhas crenças estheticas.

Com Teixeira Lopes deu-se absolutamente o contrario; a transformação mental a que nos vimos referindo produzira-se por completo e a sua educação esthetica fez-se portanto em meio muito diversamente orientado. E, se o temperamento proprio é um factor capital no resultado definitivo da obra d'um artista, não podemos de fórma alguma pôr de parte a direcção pedagogica em que cada qual foi impellido.

Facto é que Teixeira teve novos criterios a illuminar-lhe o caminho e poude avançar com uma consciencia e nitidez de vistas que faltaram ao mestre; por isso tambem a emancipação chegou para elle mais cêdo. Crêmos até que se acha definitivamente radicada e tanto assim que, em algumas das obras que actualmente o occupam, deparamos com diversissimas expressões de estados d'alma que porventura elle seria incapaz de tratar alguns annos antes; o processo d'objectivação tornou-se portanto mais largo mais variado e intellectivo. Crêmos até que este nosso estudo comprehende apenas, mas completa, a primeira epoca da sua vida artistica, o periodo *d'ascenso*, ao qual se seguirá o periodo *d'estado*, caso febril *d'infecção esthetica* de que esperamos não ver o terceiro lapso, o *de descenço*, em que o doente se cura. Que se não cure de tão nobre e fecunda enfermidade é o que todos nós, os portuguezes, devemos desejar; que essa curva de ideação esthetica se mantenha pois em constante hyperthermia, porque o atacado tem arcabouço resistente e sangue rico bastante para assimilar e bonificar todos os germens de fermentação artistica.

Do conjuncto de considerações que vimos fazendo, não deve porem deduzir-se que queremos comparar os dous artistas entre si; achamo-los incomparaveis, como o são sempre todas as cousas diversas quando attingem culminancias maximas. Além de que, nos parece cedo de mais para aventar um juizo definitivo a tal respeito; e isto não só em virtude da influencia do afastamento no tempo, o qual, semelhantemente ao afastamento no espaço para a visão das cousas, melhor permitte julgar o conjuncto da producção d'um artista; mas tambem porque, se um d'esses homens deixou a obra interrompida, o outro tem ainda deante de si largos annos para engrandecer a sua.

Indiscutivel sem duvida é que diversos são os dous artistas, por temperamento e por educação, embora os una um laço commum de parentesco moral, a elegia dominante na obra e modo de ser de ambos. Entretanto é possivel, e fecundo como ensinamento, o paralello esthetico entre as suas obras; á maneira que as estudamos e as aproximamos uma da outra, vemos a pouco e pouco surgir uma pagina de lucta artistica em tudo semelhante á que se apura do parallelo esthetico entre Mozart e Wagner. D'um lado os parnasianos, elevando-se a altissimas expressões quando o assumpto, muito levantado e compativel com as formas que os escravisam, consegue determinar nelles fundas commoções estheticas; do outro os emancipados, partindo d'essa commoção e procurando achar-lhe a exteriorisação formal mais adequada e intensa. Em todos porem um interesse commum, o da sinceridade que, em casos extremos, os identifica na significação e altura de suas obras. Ora comparar artistas d'esta natureza é uma completa impossibi-

lidade. No nosso paiz, em que ha *um primeiro* para tudo, o qual chega por vezes a ser primeiro da peninsula ou ainda mais, encontraremos incredulos em massa contra essa affirmação; mas não nos afastaremos d'ella, porque não sabemos comparar seres diversos.

E, se erramos na nossa apreciação, acabaremos por pensar com Rodrigues Lobo que *barato é o aprender que se compra com primeiro errar.*

Catalogo das obras de Teixeira Lopes

(1886-1898)

—

1886

Medalhão (*gesso*)—*Retrato do pintor* **Roiz Soares.**

Salon do mesmo anno.

Busto (*marmore*)—*Retrato de* **Creança.**

Pertence ao snr. Antonio José da Silva.
O gesso pertence á snr.ª D. Thereza Silva.
Salon de 1887.

1887

Busto (*barro cosido*) — *Retrato de* **M. Paul Chauvet.**

Pertence á familia do retratado.
Salon de 1887.

Estudo (*gesso*)—*Cabeça de* **Rapaz**

Pertence á snr.ª D. Thereza Silva.
Salon do mesmo anno.

Busto (*gesso*)—*Retrato de* **Senhora.**

Reproduzido em marmore pelo pae do artista.
Em poder do retratado.

Busto (*gesso*)—*Retrato do* **Dr. Alfredo Lima.**

Pertence ao retratado.

Busto (*bronze*)—*Retrato do pintor* **Rodolpho Amoêdo.**

Em poder do retratado.
O gesso no atelier do artista.

Busto (*gesso*)—*Retrato do* **Dr. Pereira Cardoso.**

Reproduzido em marmore pelo pae do artista.
No cemiterio d'Agramonte.—Porto.

1888

Estatua (*gesso*)—**Ophelia.**

No atelier do artista.
Salon do mesmo anno.

Busto de creança (*gesso*)—**Botão de rosa.**

No atelier do artista.
Salon do mesmo anno.

Estatua em pé—**Academia.**

Prova de concurso na Escola de Bellas Artes de Paris. (Primeiro premio pecuniario).
No atelier do artista.

Busto (*bronze*)—*Retrato do snr.* **Motta Prégo.**

Em poder do retratado.
O gesso no atelier do artista.

Busto (*gesso*)—*Retrato do snr.* **Thadeu Maria d'Almeida Furtado.**

Em poder do retratado.

1889

Estatua (*gesso*)—**Caim.**

No atelier do artista.
Salon do mesmo anno. (Menção honrosa).

Busto (*bronze*)—*Retrato do* **Dr. José Domingues de Silveira.**

Em poder do retratado.
O gesso no atelier do artista.

Busto (*marmore*)—**Menina de primeira communhão.**

Pertence á snr.ª D. Thereza Silva.
O gesso no atelier do artista.
Salon do mesmo anno. (Menção honrosa).

Busto (*gesso*)—*Retrato do* **Conde de S. Bento.**

Reproduzido em marmore por Joaquim Almeida da Costa, a quem pertence o gesso.

Busto (*marmore*)—**Botão de rosa.**

Estudo definitivo do gesso exposto em 1888.
Pertence á Camara Municipal de Lisboa.

1890

Grupo (*gesso*)—**A Viuva.**

No atelier do artista.
Um exemplar do *gesso* na Academia de Bellas Artes do Porto.
Salon do mesmo anno. (Medalha d'ouro de 3.ª classe).

Estatua (*marmore*)—**Caim.**

Estudo definitivo do gesso de 1889.
Pertence ao museo da Restauração.—Porto.
Salon do mesmo anno. (Medalha d'ouro de 3.ª classe).

Busto (*bronze*)—*Retrato do* **Dr. Lopes Trovão.**

Em poder do retratado.
O gesso no atelier do artista.

Busto collossal (*gesso*)—**A Republica.**

Na redacção do jornal «Voz Publica».

1891

Busto (*marmore*)—**Creança napolitana.**

Pertence ao Dr. Leopoldo Mourão.
O gesso no atelier do artista.
Salon do mesmo anno.

Estatua (*bronze*)—**Musica Sacra.**

Pertence ao Dr. Leopoldo Mourão.
O gesso no atelier do artista.

Busto (*gesso*)—*Retrato de* **M.me Michon.**

No atelier do artista.

Busto (*gesso*)—*Retrato da snr.ª* **Condessa de Valenças.**

No atelier do artista.

Busto de creança (*marmore*)—*Estudo para o* **Caim.**

Pertence ao Dr. Leopoldo Mourão.
O gesso no atelier do artista.

1892

Busto (*marmore*) — *Retrato de* **M.me Michon.**

Pertence ao Dr. Leopoldo Mourão.
Salon do mesmo anno.

Busto (*marmore*) — *Retrato da snr.a* **Condessa de Valenças.**

Em poder dos condes de Valenças.
Salon do mesmo anno.

Busto (*bronze*)—**Cabeça de creança.**

Pertence ao Cons.o Correia de Barros.
O gesso no atelier do artista.

Cabeça de velho (*bronze*)—**Estudo.**

Pertence ao snr. José Narciso Ferro.
O gesso no atelier do artista.

1893

Busto (*gesso*)—*Retrato do* **Dr. Alves da Veiga.**

No atelier do artista.

1894

Maquette (*gesso*) — *Projecto do monumento ao* **Infante D. Henrique.**

Na Academia Portuense de Bellas Artes.

Busto (*marmore*) —**Cabeça de creança.**

Pertence ao snr. Caetano Pinho da Silva.
O gesso no atelier do artista.

Maquette (gesso)—Projecto para a estatua do esculptor **Soares dos Reis.**

No atelier do artista.

Busto (*marmore*)—**Retrato d'homem,** *assente sobre pedestal ornamentado e tambem de marmore.*

No Rio de Janeiro.
O gesso no atelier do artista.

Busto (*marmore*)—**Cabeça de creança.**

Pertence ao Dr. Leopoldo Mourão.
O gesso no atelier do artista.

1895

Busto (*marmore*)—*Retrato de* **Teixeira da Silva Braga.**

No cemiterio d'Agramonte.
O gesso no atelier do artista.

Estatua (*gesso*)—**Santa Isabel de Portugal.**

No atelier do artista.

Busto (*marmore*)—*Retrato de* **M.elle Ferreira da Silva.**

Em poder da familia da retratada.
O gesso no atelier do artista.

Cabeça de velho (*bronze*)—**Estudo.**

Pertence ao pintor Velloso Salgado.
O gesso no atelier do artista.

Grupo (*marmore*)—**A Viuva.**

Estudo definitivo do gesso exposto em 1890.
No atelier do artista.
Salon do mesmo anno.

Busto (*marmore*)—*Retrato de* **M.me X.**

No atelier do artista.
Salon do mesmo anno.

Maquette (*gesso*)—*Projecto do monumento a* **Affonso de Albuquerque,** de collaboração com o architecto Marques da Silva.

Na Escola de Bellas Artes de Lisboa.

Busto (*marmore*) — *Retrato do* **Conselheiro Correia de Barros.**

Pertence ao retratado.
O gesso no atelier do artista.

Busto (*marmore*)—**Retrato.**

No cemiterio d'Agramonte.

Busto (*marmore*)—**Thereza.**

Pertence ao snr. Alberto Ayres de Gouveia.
O gesso no atelier do artista.

Busto (*marmore*)—*Retrato de* **Antonio José da Silva.**

Em poder da familia do retratado.
O gesso no atelier do artista.

1896

Estatua de madeira pintada—**Santa Isabel de Portugal.**

No convento de Santa Clara.—Coimbra.

Busto (*marmore*)—*Retrato de* **M.elle Andresen.**

Em poder da familia da retratada.
O gesso no atelier do artista.

Cabeça de velho (*gesso*)—**Estudo.**

No atelier do artista.

Cabeça de velha (*gesso*)—**Estudo.**

No atelier do artista.

Monumento funerario (*marmore e bronze*) *do negociante* **João Andresen.**

No cemiterio d'Agramonte.

Estatua (*gesso*) – **Bébé.**

No atelier do artista.

Grupo de meninos – **Baixo relêvo.** *Ornamentação da porta principal da casa de Antonio Almeida da Costa.* (Gaya).

Grupo de meninos—**Baixo relêvo.** *Ornamentação da frontaria da mesma casa.*

1897

Estudo (*barro*)—*para a porta principal da* **Igreja da Candelaria no Rio de Janeiro.**

Busto (*marmore*)—*Retrato do menino* **Santiago.**

Pertence á familia do retratado.
O gesso no atelier do artista.

Modelo para a **Espada d'honra** de **Mousinho d'Albuquerque.**

Busto (*marmore*)—**Cabeça de creança.**

Pertence ao snr. José Relvas.
O gesso no atelier do artista.

1898

Busto (*gesso*)—*Retrato do snr.* **Moura.**

No atelier do artista.

Estatua (*marmore*)—**Estudo de creança.**

Pertence á snr.ª Duqueza de Palmella.
O gesso no atelier do artista.

Cabeça de creança (*marmore*)—**Isabel.**

Pertence á Creche de Santa Marinha.—Gaya.
O gesso no atelier do artista.

Modelo (*barro*)—**Santo Isidoro.**

Para ser reproduzido em madeira e destinado á Igreja de Santo Isidoro.—Douro.

Busto (*marmore*)—*Retrato do snr.* **Pedro d'Araujo.**

Na Associação Commercial do Porto.
O gesso no atelier do artista.

Estatua (*bronze*)—**A Historia,** *para o monumento a Oliveira Martins.*

No cemiterio dos Prazeres.—Lisboa.
O gesso no atelier do artista.

ERRATA E ADDENDA

Pag.		Linha	Em logar de	Lêr
Pag. 70	»	17.ª	em logar de por *estylo Imperio*	lêr: no *estylo Imperio*
» 79	»	14.ª	em logar de *deve dizer-se*	lêr: *forçoso é dizer-se*
» 109	»	4.ª	em logar de *devorados*	lêr: *possuidos*
» 110	»	8.ª	em logar de *o apresentar*	lêr: *a apresentar*
» 111	»	16.ª	*Nota:*	«Esse retrato enygmaticamente maravilhoso da Joconda em que o pincel magico de Leonardo soube faser viver o mysterio indefinido da alma da Renascença.» *In* O. Martins, *Camões*, etc.
» 176	.	.	em logar de *Andressen*	lêr: *Andresen*
» 174	»	8.ª	em logar de *resultava*	lêr: *ficava*

LISTA DAS GRAVURAS

Soares dos Reis

Teixeira Lopes

INDICE-RESUMO